7B
83-B
8535

RANZÖSISCHE PLASTIK UND ARCHITEKTUR DES 19. JAHRHUNDERTS

VON KARL EUGEN SCHMIDT

Geschichte der modernen Kunst

IV

Französische Skulptur und Architektur des 19. Jahrhunderts

Französische Skulptur und Architektur

des 19. Jahrhunderts

Von

Karl Eugen Schmidt

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1904

Alle Rechte vorbehalten.

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Abb. 1. François Rude. Das Grabmal Cavaignacs auf dem Père Lachaise.

Einleitung.

Während Frankreich erst im 18. Jahrhundert die führende Stelle in der Malerei einnahm, welche ihm bis heute geblieben ist, muß ihm in der Skulptur schon von den Anfängen der nordeuropäischen Kunst an ein Platz in der ersten Reihe der Nationen eingeräumt werden. Die von Italien herübergebrachte Renaissance hat in Frankreich — wie in Deutschland — mehr zerstört als geschaffen, und dieser italienische Einfluß, den man immer noch nicht aufgehört hat zu preisen und zu loben, hat bei den kulturtragenden Nationen des nordwestlichen Europas mehr geschadet als genützt indem er eine, dem heimischen Boden entsproßte, mit allen Fasern und Wurzeln ihres kräftigen Wesens dieser lebenspendenden Erde anhaftende und bereits zur schönsten Blüte gelangte, durchaus nationale Kunst aus ihrem natürlichen Boden lockerte, die saftvollsten Schößlinge abschnitt und an ihre Stelle fremde Pfropfreiser setzte, die sich zunächst mit dem Charakter des Baumes und Bodens schlecht vertrugen. Die herrlichen Werke der gotischen Skulptur, die wir an den Kathedralen von Paris, Reims, Amiens, Chartres u. s. w. bewundern, führen ohne Umwege zu den Arbeiten der Bildner von Flandern, Artois und Burgund, unter denen Klaus Schlüter, Klaus von Werwe, Jaques Morel und Pepin du Huy hervorragen. Die Tatsache, daß wir die schönsten Denkmale der romanischen und gotischen Kunst in den germanischen Teilen Frankreichs finden, sowie daß diese Kunst mit den wenig jüngeren oder gleichzeitigen Werken auf deutschem Boden die engste Verwandtschaft zeigen, sollte diejenigen französischen Kunstschriftsteller, welche der französischen Nation eine ganz besondere Begabung für die Plastik zusprechen, etwas vorsichtiger machen. Wenn die Franzosen in der Tat seit Jahrhunderten eine so hervorragende Stelle in der Plastik behaupten, so stehen doch ihre Arbeiten bis zur Neuzeit keineswegs entschieden und unbedingt über den Werken gleichzeitiger deutscher Meister. Erst als der große Krieg mit seinen ungeheuren Leiden über Deutschland hereingebrochen war und ein volles Menschenalter lang die Städte und Gauen verwüstet hatte, gelang es Frankreich, einen unbestrittenen Vorsprung zu gewinnen, den es freilich bis heute behauptet hat.

Die Liste der vortrefflichen Bildhauer, welche in den letzten drei Jahrhunderten die Kunstgeschichte Frankreichs schmücken, ist länger und glänzender, als was wir auf deutscher Seite gegenüberstellen können. Nachdem schon im 16. Jahrhundert Jean Goujon, Germain Pilon und Michel Colombe als helle Sterne gestrahlt hatten, brachten Puget, Coustou, Coysevox und die Brüder Anguier im

17. die französische Skulptur zum Gipfel des Ruhmes, wo sie sich mit Pigalle, Caffieri, Lemoyne, Adam und Bouchardon behauptete, und Pajou, Clodion und Houdon brachten das Schifflein der französischen Plastik glücklich durch die Stürme der Revolution hinüber in das ruhigere Fahrwasser des 19. Jahrhunderts.

Abb. 2. Houdon. Marmorstatue Voltaires.

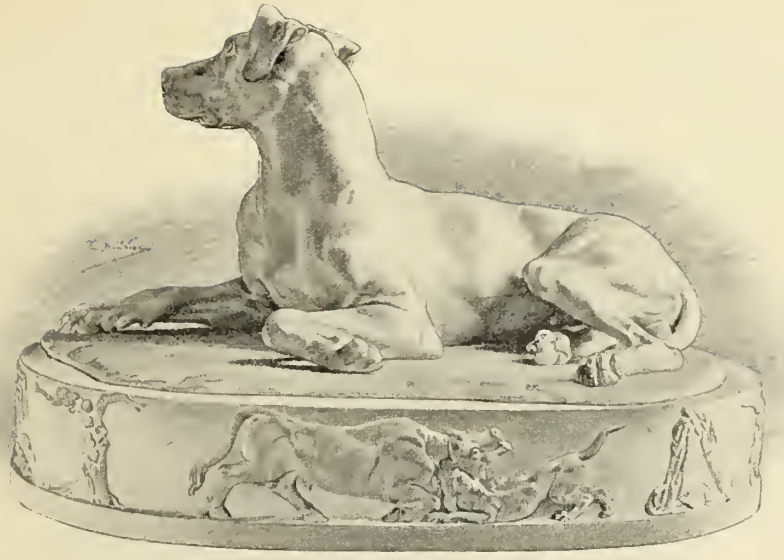

Abb. 3. Giraud d. j. Hund. Louvre.

Die erste Hälfte des Jahrhunderts.

Wie in der Malerei herrschte auch in der Skulptur am Anfange des 19. Jahrhunderts der Kunsttyrann Louis David, der in seinem Atelier nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer ausbildete. Die großen Meister, welche ich soeben genannt habe, vergolden zwar mit den letzten Strahlen ihres Genies den Anfang des neuen Jahrhunderts, aber ihre Hauptarbeit gehört doch ganz dem 18. Jahrhundert an, und obschon Pajou erst 1809, Clodion 1814 und Houdon, der größte von allen, gar erst 1828 starb, so können wir hier, wo es sich um die Kunst des 19. Jahrhunderts handelt, uns nur vorübergehend mit ihnen befassen. Houdon, der 1741 geboren war, hatte schon vor dem Ausbruche der großen Revolution alle die Meisterwerke geschaffen, die seinen Namen in der ganzen Welt bekannt gemacht haben: Der heilige Bruno in Santa Maria degli Angeli in Rom stammt aus den sechziger Jahren, die unvergleichlichen Büsten Glucks, Diderots, Franklins, Voltaires, Buffons, Washingtons, Mirabeaus und die andern alle, die zu den herrlichsten Bildwerken aller Zeiten gehören, entstanden zwischen 1770 und 1780, der sitzende Voltaire im Französischen Theater wurde 1781 ausgestellt, die Diana wurde im Jahre 1783 für die Kaiserin Katharina II. modelliert. Eine dem 19. Jahrhundert angehörende, für Boulogne bestimmte Statue Napoleons wurde später eingeschmolzen, um das Metall für den Heinrich IV. auf dem Pont neuf herzugeben. Die 1812 ausgestellte Statue Jouberts ist zwar ein vorzügliches Porträt, bleibt aber hinter dem sitzenden Voltaire, diesem unerreichten Meisterwerke, bedeutend zurück.

Nach Houdon, dessen beste Kraft einer andern Zeit angehört, ist eine geraume Weile kein Bildner in Frankreich, der würdig wäre, diesem Großen zur Seite genannt zu werden. David und der öde Klassizismus herrschten, und zu ihnen gesellte sich der Einfluß, den Canova auf die Skulptur seiner Zeit ausübte. Statt der reizenden, die ganze ungezogene Grazie ihrer Epoche atmenden Rokokodämchen Clodions und Pajous, statt der klugen, Geist und Leben sprühenden Bildnisse

Abb. 4. A. D. Chaudet. Amor und der Schmetterling.

Houdons und Caffieris mühte man sich jetzt mit alten Römern ab, die in genau vorgeschriebener und geregelter Weise ihre akademischen Glieder bewegten. Abgesehen vom Porträt, welches hier wie in der Malerei natürlich und lebendig blieb, wurde die französische Skulptur zu einer öden Museumskunst voll Gelehrsamkeit und ohne lebendigen Odem. Die Leute aus dieser Zeit, deren Werke man im Louvre, in den Provinzmuseen und in den Friedhöfen und öffentlichen Anlagen von Paris findet, verdienen nicht viel mehr als Namensnennung. Die bedeutendsten sind Chaudet, der neben Canova der offizielle Hofbildhauer war und als solcher zahlreiche Arbeiten für den Kaiser schuf, darunter die Statue Napoleons, welche bis zum Jahre 1814, wo sie durch eine Lilie ersetzt wurde, die Vendôme-

säule krönte; Cartellier, Autor zahlreicher Statuen und Monumente, bekannter aber als Lehrmeister Rudes; Lemot, von dem der Heinrich IV. auf dem Pont neuf herrührt, eine der besten Reiterfiguren jener Zeit; Dupaty, der Bildhauer des langweiligen Ludwig XIII. auf dem Vogesenplatze; Cortot, der als Vorläufer Rodins — allerdings nur, was den dargestellten Gegenstand anlangt, — einen Eustache de Saint-Pierre für Calais geschaffen und das Grabmal Casimir-Periers auf dem Père Lachaise mit Skulpturen ausgestattet hat, während wir ihn am großen Triumphbogen als Rivalen Rudes finden; Bosio, der seine Arbeiten gerne F. Bosio,

Abb. 5. F. F. Lemot. Heinrich IV. (auf dem Pont neuf).

premier Sculpteur du Roi zeichnete, der Autor des theatralischen Ludwig XIV. mit dem bäumenden Pferde auf der Place des Victoires und der Schöpfer zahlreicher guter, zum Teil freilich sehr konventioneller Büsten von Persönlichkeiten des Hofes.

Bis zu der gewaltigen Erscheinung Rudes finden wir nach dem Tode Houdons nur einen einzigen französischen Bildhauer, der sich von den akademischen Regeln einer starren Formenkunst losmacht und nur seinem eignen Gefühle und den Lehren der Natur folgt. Dieser einzige ist Franz Gregor Giraud, der Schüler und Erbe seines gleichnamigen ältern Freundes Jean Baptist Giraud. Von François Gregoire Giraud, der im Jahre 1806 mit dem Rompreise nach Italien

ging, wo er sich an den Meistern des 15. Jahrhunderts begeisterte, ist im Louvre ein lebensgroßer Hund aus Marmor, der sich auch neben den Arbeiten Baryes als eine der wirkungsvollsten und lebendigsten Tierskulpturen behauptet, und ein herrliches Grabmal, dem sich von neueren Arbeiten ähnlicher Art nur das große Monument Bartholomés auf dem Père Lachaise vergleichen läßt. Wie Bartholomé war Giraud zu diesem Werke durch den frühen Tod einer geliebten Frau getrieben worden. In der Form von der Totenpforte Bartholomés ganz verschieden übt die Arbeit Girauds doch dieselbe ergreifende Wirkung aus wie das jüngere Werk. Es ist die liegende Figur einer jungen Frau, deren Stellung etwas an die Ariane im Vatikan erinnert; neben ihr, von dem herabhängenden rechten Arm der Mutter umschlossen, liegt ein nacktes Kind, auf ihr, von der linken Hand festgehalten, das totgeborne Kindchen in seinen Windeln, welches der Mutter den Tod gab. Die ganze Auffassung ist so wahr und einfach, dabei von so vollendeter Schönheit und monumentaler Größe, daß sich nichts aus den ersten dreißig Jahren des Jahrhunderts damit in eine Reihe stellen läßt.

François Rude, der größte französische Meister seit Houdon, war im Jahre 1784 als Sohn eines Blechschmieds in Dijon geboren und wurde selber bald an den Blasebalg und an den Amboß gestellt, damit er als der älteste von neun Kindern dem Vater nützlich sein könnte. Die Lust des Schmiedelehrlings am Zeichnen und Modellieren gefiel dem in sehr beschränkten Verhältnissen lebenden Vater durchaus nicht, und nur nach langem Bitten war er zu der Erlaubnis zu bewegen, den Sechzehnjährigen zwei Stunden täglich am Unterrichte in der städtischen Akademie teilnehmen zu lassen. Die Arbeit in der Werkstatt durfte darunter nicht leiden, und wenn Franz absolut modellieren wollte, mußte er warten, bis am Abend das Feuer der Esse erloschen war. Einen tätigen Gönner fand er an dem Leiter der Kunstschule Devosge, der die außerordentliche Begabung des jungen Handwerkers erkannte und ihn mit Rat und Tat unterstützte. Dijon, die Vaterstadt Rudes, hatte einst als Hauptstadt Burgunds eine herrliche Kunstblüte gezeitigt, und hier befinden sich einige der schönsten Werke der französischen Skulptur, darunter der Prophetenbrunnen von dem in Dijon ansässigen, vermutlich aus Niederdeutschland hierhergekommenen Klaus Schlüter, den die Franzosen unter dem Namen Claux Sluter zu ihren größten Meistern zählen. Die Anschauung dieser Meisterwerke war vermutlich von ebensogroßem Einflusse auf seine Entwickelung wie der Unterricht des trefflichen Devosge; jedenfalls nährte diese Umgebung den unwiderstehlichen Trieb zur Kunst, den Rude selber später mit den Worten kennzeichnete: „Ich hätte auf dem Grunde eines Brunnens modelliert!“

Devosge, dessen Verständnis für das aufkeimende Talent und dessen außerordentlicher Begabung als Lehrer wir nicht nur Rude, sondern auch den Maler Prud'hon verdanken, vereinigte sich mit dem kunstsinnigen Steuereinnehmer Frémiet, um den jungen Bildhauer auszurüsten und nach Paris zu schicken, wo er sich um den Rompreis bewerben sollte. Mit einem Empfehlungsschreiben dieser beiden Gönner und einer kleinen Statuette des Theseus stellte er sich in der Hauptstadt bei seinem Landsmanne Vivant Denon ein, dem Generaldirektor der kaiserlichen Museen. Denon brachte den jetzt Dreiundzwanzigjährigen zu dem Bildhauer

Gaulle, der die Siegessäule des Vendômeplatzes in Arbeit hatte und den jungen Bildhauer bei der Modellierung der Waffen, Uniformen, Fahnen u. s. w. am Sockel beschäftigte. Diese Tatsache hat seither manchen Kunstfreund bewogen, den Sockel der Säule mit Bewunderung zu studieren, indessen gehört sehr viel günstiges Vorurteil dazu, um in diesen Arbeiten viel oder wenig Genie zu entdecken. Während er so seinen Lebensunterhalt verdiente, besuchte er eifrig die nationale Kunstschule und beteiligte sich an den Preisarbeiten für das römische Stipendium, das er schließlich im Jahre 1812 mit einer Reliefdarstellung des Bienengottes Aristäos erhielt. In späteren Jahren sprach sich Rude stets streng verurteilend über den akademischen Unterricht und die akademischen Preisaufgaben aus, und diesem Widerwillen gegen die Akademie fiel der Bienengott zum Opfer, den er dreißig Jahre später als eine „akademische Sudelei" zertrümmerte.

Im Kriegsjahre 1812 aber gab es in Frankreich kein Geld für Kunstzwecke, und die Stipendien wurden für Soldaten benutzt. Rude blieb also in Paris und kam auch zwei Jahre später, als Napoleon gestürzt war und die Stipendiaten nun endlich nach Rom gesandt wurden, nur bis zu seiner Vaterstadt Dijon. Dort traf ihn die Nachricht von der Rückkehr Napoleons, den er leidenschaftlich verehrte, und mit einer Handvoll Gesinnungsgenossen warf er sich den Truppen in den Weg, die unter dem Oberbefehl Neys gegen Napoleon aufgebrochen waren. Rude und seine Genossen empfingen die Soldaten mit dem Rufe: Vive l'Empereur!, die Soldaten stimmten nach einigem Zaudern ein, und wie man aus der Geschichte weiß, ging Ney mit seiner ganzer Armee zu Napoleon über, anstatt ihn zu bekämpfen. Dieses Ereignis, in dem Rude eine wohl bemerkte Rolle gespielt hatte, zwang ihn nach der endgültigen Vertreibung des Kaisers zum Verlassen Frankreichs, und er ging mit seinem Gönner und Freunde Frémiet nach Brüssel, wohin sich auch der als „Königsmörder" zur Verbannung gezwungene Maler David begeben mußte.

Zwölf Jahre lang blieb Rude in Belgien, heiratete die Tochter seines Freundes Frémiet, die selber als Malerin tätig war und ihr ganzes Leben lang die treueste Gehilfin ihres Gatten blieb, und schuf außer einer Anzahl Büsten und dekorativer Gruppen einen umfangreichen Relieffries für das später zerstörte Schloß des Prinzen von Oranien in Tervueren. Dieser Fries, der die Jagd Meleagers und die Geschichte des Achilles darstellt, zeigt bereits, wie vortrefflich Rude die Lehren der antiken Kunst anzuwenden wußte und welchen ausgeprägten Sinn er für dekorative Plastik besaß. Alle technischen Vorzüge, welche seine späteren Meisterwerke auszeichnen, finden sich schon in diesem großen Friese. Was er später noch hinzutut und wodurch seine Marseillaise und sein Marschall Ney zu den mächtigsten Schöpfungen der Skulptur des 19. Jahrhunderts werden, das ist der alles mit fortreißende Feuerodem des Enthusiasmus, der das schöne Ebenmaß seiner Gestalten beseelt.

Erst 1827 kehrte Rude nach Paris zurück, nachdem ihn sein Freund, der Bildhauer Roman, in Brüssel aufgesucht und ihm versichert hatte, daß in seiner französischen Heimat die Bewunderung für seine Arbeiten groß sei und die Aufträge, die in Belgien rar geworden waren, nicht fehlen würden. Bei dieser Gelegenheit

sei erwähnt, daß Roman und Rude bis zum Tode des ersten in treuer Freundschaft verharrten und daß Rude den im Louvre stehenden, übrigens wenig interessanten Cato von Utica Romans nach dem Tode seines Freundes vollendet hat. In Paris erhielt Rude sofort auf Verwendung seines früheren Lehrers Cartellier einen Auftrag und schuf eine Marienstatue für die Kirche St. Gervais, die im Jahre 1827 zugleich mit dem die Flügelschuhe anlegenden und in die Lüfte steigenden Merkur ausgestellt wurde. Rude hat nachher noch andere religiöse Arbeiten geschaffen, wovon die große Marmorgruppe der Taufe Christi in der Madeleine und die Kreuzigung in Saint Vincent von Paul die bekanntesten sind. Die heilige Jungfrau von St. Gervais und die Taufe in der Madeleine sind Arbeiten, die nur in ihrer technischen Ausführung volle Bewunderung verdienen. Ihrem seelischen Inhalte nach dagegen sind sie kalt und leer, und man merkt ihnen an, daß ihr Schöpfer der christlichen Legende unberührt und gleichgültig gegenüberstand. In der in seinem Todesjahre 1855 entstandenen Kreuzigung dagegen, welche der mit den schönen Fresken Flandrins geschmückten Kirche Saint Vincent zur besonderen Zierde gereicht, fand Rude Gelegenheit, einen allgemein menschlichen Vorgang in ergreifender Weise darzustellen: es ist der erschütternde Schmerz der Mutter um den geliebten Sohn, die Klage des untröstlichen Freundes um den dahingegangenen Genossen und Meister, die in den Figuren der Jungfrau Maria und des Jüngers Johannes ausgesprochen werden.

Indessen liegt die Bedeutung Rudes weder auf diesem Gebiete, noch offenbart sie sich in ihrer ganzen Größe in den anmutig lyrischen Statuen des Merkur vom Jahre 1827 und des mit einer Schildkröte spielenden neapolitanischen Fischerjungen vom Jahre 1831. So vollkommen auch diese beiden Kunstwerke in ihrer Art sind, so kann man sie doch kaum anführen, wenn man die gewaltige Eigenart des Meisters durch seine Arbeiten erklären will. Diese Eigenart machte sich nicht sowohl in liebenswürdiger und einschmeichelnder Lyrik geltend als im dramatischen Sturme der Leidenschaften, in den wild bewegten Äußerungen überschäumender Lebenskraft. Und wer den ganzen Rude mit einem einzigen Werke kennzeichnen will, der muß seinen Ausmarsch am großen Triumphbogen nennen.

Thiers, das einzige kunstliebende Staatsoberhaupt, welches Frankreich im 19. Jahrhundert besessen hat, war der Gönner Rudes und hatte ihm nicht nur eine Wiederholung seines Merkurs abgekauft, sondern auch Bestellungen vom Staate verschafft. Als es sich jetzt darum handelte, den unter Napoleon I. begonnenen großen Triumphbogen zu vollenden und mit Skulpturen auszuschmücken, wandte sich Thiers, der Minister geworden war, an Rude und forderte ihn auf, einen Entwurf einzureichen. Rude lieferte Zeichnungen für den langen Fries, der hoch oben rund um den ganzen Bau läuft, und für die vier großen Gruppen in Hochrelief, welche die Pfeiler schmücken. Natürlich übertrug man ihm nach vorher und nachher in Frankreich befolgtem, allgemein getadeltem und trotzdem beibehaltenem System nicht die ganze Arbeit, sondern verteilte sie an ein Dutzend Bildhauer, so daß der einheitliche Charakter des Monumentalbaues unter dieser buntscheckigen Ausschmückung sehr zu leiden hat. Rude wollte auch das leer gebliebene Dach mit einer Riesengruppe krönen: Napoleon zu Pferde auf einer Welt-

kugel, gefolgt von einer Viktoria und gleichsam überdacht von einem Adler mit ausgebreiteten Schwingen. Ähnliche Pläne sind seither öfters gefaßt und nicht ausgeführt worden, und besonders Barye und Falguière haben sich später mit diesen Entwürfen einer Krönung des Triumphbogens beschäftigt.

Von den Entwürfen Rudes wurden ihrem Urheber nur Bruchteile zur Aus-

Abb. 6. François Rude. Marschall Ney.

führung übergeben: das große Relief des Frieses an der Neuilly zugewandten Seite, welches die Rückkehr der französischen Armee aus Ägypten darstellt und mit vielen ähnlichen Arbeiten dartut, wie unpraktisch es ist, farblose Skulpturen in solcher Höhe anzubringen. Denn obgleich die Figuren stark lebensgroß sind, kann man von unten kaum ihre Formen und Bewegungen erraten, geschweige denn bewundern. Das andere zur Ausführung gelangte Bruchstück aus dem Plane Rudes ist der ganzen Welt bekannt, denn es gehört zu den herrlichsten Meister-

werken aller Zeiten und Völker. Der wildeste, alles mit- und fortreißende Enthusiasmus ist in dem Ausmarsche der Freiwilligen zu Stein geworden. Das

Abb. 7. François Rude. Die Marseillaise. Paris, Arc d'Etoile.

herrliche Ebenmaß der Formen, das hinter der vollkommenen Schönheit der in olympischer Ruhe verharrenden hellenischen Skulpturen nicht zurückbleibt, ist hier mit der jauchzenden Begeisterung der ersten Revolutionskriege beseelt, und der

Stein vibriert und schmettert die feurigste Fanfare, ohne dem geläutertsten Geschmacke und dem zartesten Schönheitsgefühl nahe zu treten. Niemals ist das Problem, edle Formenschönheit mit schrankenloser Leidenschaft zu verbinden, in der Skulptur so vollkommen gelöst worden, wie in dieser Gruppe, die man nicht mit Unrecht

Abb. 8. François Rude. Napoleon verläßt sein Grab.

„Marseillaise" zu nennen pflegt, denn in ihr braust und gellt das männliche revolutionäre Ungestüm, welches den französischen Freiheitssang durchflammt.

Mit diesem wunderbaren Bildwerke war die schöpferische Kraft Rudes nicht verbraucht. Er hat noch eine ganze Reihe Arbeiten geschaffen, deren jede zum Ruhme eines Künstlers hinreichen würde. In dem Marschall Ney vor der Pariser Sternwarte, am nämlichen Orte, wo der Brave des braves erschossen wurde, jauchzt

die nämliche enthusiastische Feuerseele wie in der Marseillaise. Wie dort die Frauengestalt mit weit geöffnetem Munde den begeisterten Kriegern den gellenden Kampfruf zuschreit, so stürzt hier der Marschall mit erhobenem Degen seinen Soldaten voran gegen den Feind, und der Beschauer hört, wie das donnernde „En avant“ aus seinem erzenen Munde hervordringt und den Schlachtenlärm übertönt. In dem zur Unsterblichkeit erwachenden Napoleon, den ein Verehrer des Kaisers im Parke von Fixin mitten in einem finsteren Tannenwalde auf einer kleinen Lichtung hat errichten lassen, verlieh Rude der Verehrung für seinen Helden den erhabensten Ausdruck; in seiner liegenden Grabfigur des Generals Cavaignac

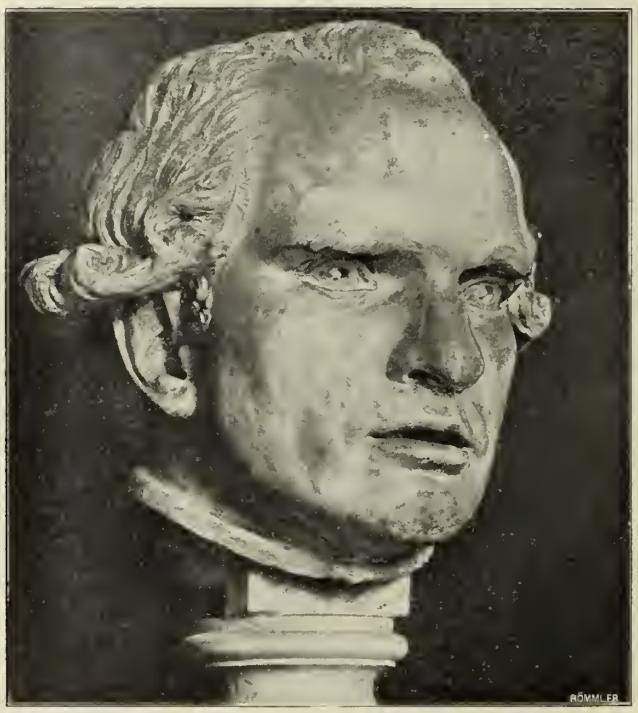

Abb. 9. François Rude. Kopf der Statue des Monge.

auf dem Montmartre-Friedhofe hat er ein Monument geschaffen, das sich an Reinheit, Schönheit und Einfachheit der Linien den herrlichsten Grabfiguren des Mittelalters und der Renaissance vergleichen kann; sein Kaspar Monge in Beaune, dessen ausdrucksvoller Kopf von Abgüssen bekannt ist, ist eines der bedeutendsten und charaktervollsten Denkmäler, die je einem Denker gesetzt worden sind, und läßt sich neben Houdons Voltaire bewundern; der sitzende Amor mit Fackel, Bogen, Köcher und Taube, die mit dem Adler Jupiters spielende Hebe, beide im Museum von Dijon, und die für den Herzog von Luynes geschaffene und im Schlosse von Dampierre aufbewahrte Statuette Ludwigs XIII. als Knabe gehören mit dem Merkur und dem Fischerjungen zu den anmutigen lyrischen Schöpfungen Rudes; der General Bertrand in Châteauroux ist durch den Marschall Ney in Schatten

gestellt worden, ragt aber aus den zahllosen Denkmälern von Soldaten, welche die Plätze der französischen Städte schmücken, turmhoch hervor; seine Jungfrau von Orleans im Louvre endlich zeigt weniger das heroische Mannweib, welches seither durch die Reiterstatuen von Fremiet und Paul Dubois und durch die zahllosen

Abb. 10. François Rude. Knabe mit Schildkröte.

Denkmäler zahlloser anderer Bildhauer in allen Gauen Frankreichs verherrlicht worden ist, als das verzückte Hirtenmädchen, welches den überirdischen Stimmen lauscht und halb erschreckt, halb begeistert die Kunde von ihrer Mission vernimmt.

Während Rude diese unsterblichen Werke schuf, zog die offizielle Kunst unbekümmert an dem Titanen vorüber, und die Gunst der Regierung wie des Volkes

wurde solchen Künstlern zu teil, die im Urteil der Nachwelt nur als winzige Pygmäen neben dem Schöpfer der Marseillaise stehen. Der Bildhauer à la mode war zur Zeit des Bürgerkönigtums der Genfer James Pradier, der die Kirchen, Plätze, Gärten und Museen Frankreichs mit unzähligen Denkmälern, Statuen und Reliefs bevölkert hat, fast lauter oberflächlich elegante, geleckte und gezuckerte, innerlich leere Marktware, der als prickelndes Salz ein ins Schlüpfrige hinüber-

Abb. 11. J. Pradier. Toilette der Attalante.

spielender sexueller Stich beigegeben war. Der Bildhauer Préault, der in jener Zeit die Rolle des ironischen Kritikers ausfüllte, welche gegenwärtig der Maler Degas mit scharfem Witze inne hat, sagte von Pradier: „Jeden Morgen zieht er aus, um nach Athen zu wallfahren, und jeden Abend kommt er im Quartier Bréda an.“ Das Quartier Bréda liegt gleich hinter der Kirche Notre Dame de Lorette, welche den gefälligen Damen des Bürgerkönigtums den Namen Loretten verliehen hat. In der Tat ist die Kunst Pradiers eine Verquickung griechischer Schönheitsregeln und gefälliger Boudoirkniffe. Seine berühmtesten Arbeiten sind die drei

Grazien in Versailles, der große Brunnen in Nimes, die vier Ruhmesgöttinnen am großen Triumphbogen, die zwölf Viktorien am Grabe Napoleons I. und endlich die Statue von Straßburg an der Place de la Concorde, die seit dem Kriege als Symbol der verlorenen Provinzen eine besondere Bedeutung für Frankreich erhalten hat.

Der soeben genannte Auguſt Préault ist nicht nur der Witzbold gewesen, dessen Aussprüche heute noch in den Pariser Ateliers wiederholt werden, sondern er hat eine ganze Anzahl eigenartige und interessante Arbeiten geschaffen. Die meisten davon blieben freilich Skizzen, nur weniges wurde ausgeführt, und das

Abb. 12. David von Angers. Bonaparte.

eigentliche Lebenswerk Préaults ging als Ton oder Gips zu Grunde. Seine bekannteste Arbeit ist das Denkmal Marceaus in Chartres. Außerdem ist die Statue der Clémence Isaure im Luxembourggarten und der gallische Pferdebändiger an der Jenabrücke von ihm. Triqueti verdient Erwähnung wegen zahlreicher sehr geschmackvoller und hübscher kunstgewerblicher Bronzearbeiten und wegen der Bronzetüren der Madeleine.

Um David von Angers ganz kennen zu lernen, ist die Reise nach seiner Vaterstadt unerläßlich, wo im Museum seine sämtlichen Werke in Original oder Gipsabguß zu sehen sind. Das Resultat eines solchen Besuches ist allerdings nicht gerade angetan, den Künstler in unserer Wertschätzung steigen zu lassen. Erstens

ermüdet die Menge der hier aufgehäuften Arbeiten, dann schadet eine Gruppe, eine Figur und ein Porträt dem andern, und drittens wirken die theatralischen Posen der Helden Davids heute ebenso deprimierend auf den modern empfindenden Beschauer wie die Theateritaliener seines Zeitgenossen Robert. Wenn nicht in

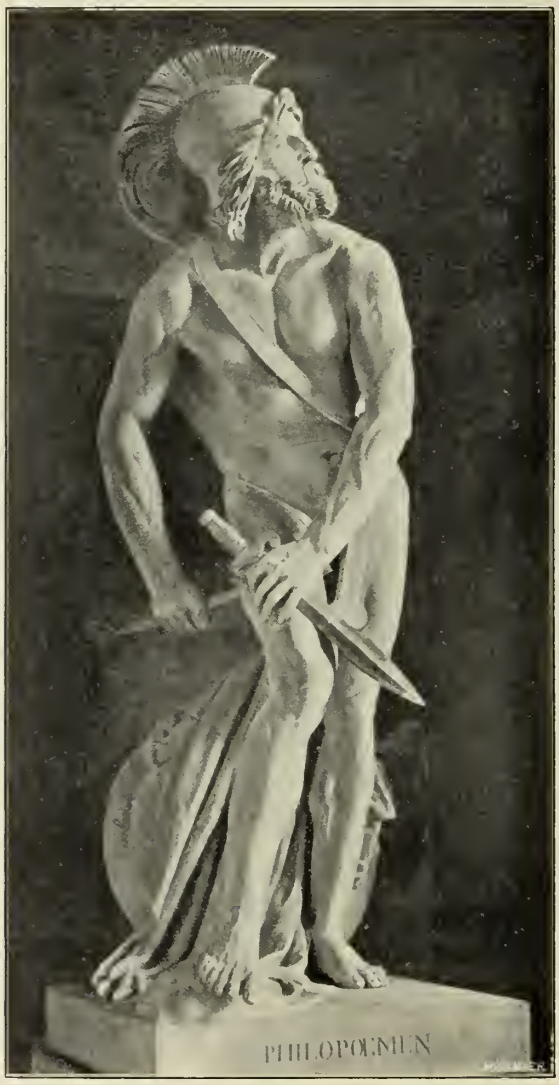

Abb. 13. David von Angers. Philopoemen.

Angers die Statue des Königs René aufgestellt wäre, eine reizende, wenn auch nicht monumentale Arbeit, deren Sockel mit außerordentlich hübschen Bronzestatuetten geschmückt ist, so nähme man von seiner Vaterstadt eine wesentlich gesunkene Meinung über den Bildhauer mit.

Anderswo kennt man von David im allgemeinen nur seine kleinen Arbeiten, besonders die ungemein zahlreichen Porträtmedaillons seiner berühmten Zeitgenossen,

die den Bildhauer von seiner vorteilhaftesten Seite zeigen und neben dem künstlerischen einen hohen kulturgeschichtlichen Wert besitzen. In seinen großen monumentalen Arbeiten dagegen, die sich über ganz Frankreich verstreut finden,

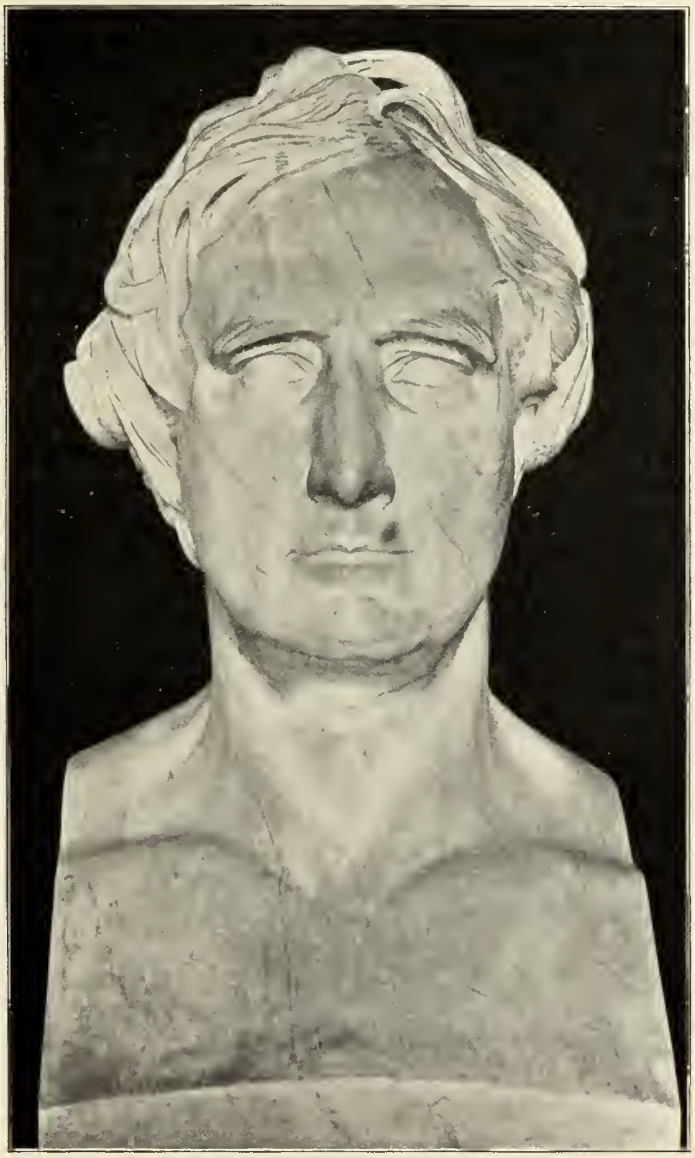

Abb. 14. David von Angers. François Arago.

verfolgt ihn trotz aller offenbaren Bemühungen, die Wirklichkeit und das Leben selbst darzustellen, der klassische Einfluß, den er im Atelier des Malers Louis David und des Bildhauers Rolland empfangen hatte. Man kann diesen Arbeiten nicht den Beifall versagen, den jede ehrliche, fleißige und talentvolle Bemühung verdient,

aber wir sind heute etwas verwundert über den Enthusiasmus, welchen sein Giebel am Pantheon, sein Grabmal des Generals Gobert auf dem Père Lachaise, sein General Foy ebenda, sein Jean Bart in Dünkirchen, sein Dombasle in Nanzig und hundert andere Statuen und Denkmäler Davids bei seinen Zeitgenossen verursachten. Einige dieser einst so gefeierten Arbeiten, wie z. B. der Jean Bart in Dünkirchen, der auch im Schloßhofe von Versailles steht, kommen uns heute in ihrer naiven Romantik geradezu komisch vor, und kaum bei einer einzigen monumentalen Arbeit Davids werden wir ein ähnliches Gefühl ganz los.

Ganz im Gegensatze zu seinem Zeitgenossen Rude, der übrigens bei Lebenszeit sehr unterschätzt und unter David gestellt wurde, besaß David, so viele Denkmäler man ihm auch zu machen gab, im Grunde keinerlei monumentale Veranlagung, und als ein Meister zeigt er sich nur in seinen Statuetten, Büsten und Medaillons. Hier bemühte er sich, nicht nur die äußere Ähnlichkeit, sondern auch den Geist seines Modells wiederzugeben, und obgleich seine Zeitgenossen, die ihn als Porträtisten über Houdon zu stellen wagten, damit weit über das Ziel hinausschossen, so verdienen zahlreiche seiner Porträts auch heute noch unsere Bewunderung. Was ihm in seiner Tätigkeit als Porträtist schadete, war erstens seine virtuose Geschicklichkeit, die ihn zu übergroßer Produktivität verleitete, und dann ein fast zur Manier gewordenes Bemühen, allen seinen Bildnissen in scharfen Zügen den Charakter des Urbildes einzuprägen, wobei er mitunter fast der Karikatur nahekam. Immerhin gehören einige seiner Büsten und Medaillons zu den besten Erzeugnissen der plastischen Porträtkunst und sichern ihrem Urheber einen dauernden Platz in der Kunstgeschichte.

Während David und Pradier die offiziellen Aufträge des Staates und der Städte ausführten, stand Anton Louis Barye gleich Rude außerhalb der offiziellen und akademischen Kunst, und wir haben seine unübertrefflichen Meisterwerke ausschließlich seinem eigenen Genie und seiner scharfen Beobachtung der Wirklichkeit zu verdanken. Nachdem er seine Lehrzeit bei einem Goldschmiede bestanden hatte, gelang es ihm, Zutritt im Atelier des Malers Gros zu erhalten, dem nämlichen Atelier, aus dem auch Delacroix hervorgegangen ist. Neben diesen Studien aber vernachlässigte er sein Handwerk nicht, sondern arbeitete regelmäßig für einen Goldschmied, um so seinen Unterhalt zu verdienen. Fünf Jahre hintereinander versuchte er vergebens, den Rompreis zu erlangen: jedesmal wurden ihm Leute vorgezogen, deren Namen jetzt nur ein stummes Fragezeichen verdienen, da sie gänzlich unbekannt geblieben sind. Wie bei so manchem anderen französischen Künstler war dieses vermeintliche Mißgeschick auch für Baryes Kunst im Grunde ein großes Glück, denn anstatt nach Rom zu gehen und unter den dortigen Antiken zum Pseudoklassiker zu werden, sah er sich gezwungen, in Paris zu bleiben und seine Vorbilder in der ihn umgebenden Natur selber zu suchen. Von 1823—1828 arbeitete er als Geselle bei dem Goldschmiede Fauconnier und geriet schon hier auf sein eigentliches Gebiet, denn im Katalog der Industrieausstellung vom Jahre 1823 wird Fauconnier als der Aussteller einer Anzahl Tiermodelle genannt. Späteren Forschungen ist es gelungen, etwa sechzig Tierstatuetten zu bestimmen, die Barye für Fauconnier angefertigt hat, ohne sie mit seinem Namen zu zeichnen.

Im Pariser Pflanzengarten, wo Delacroix die Löwen und Tiger studierte, suchte und fand Barye seine Modelle, und seine eigentliche Werkstatt war hier vor den Käfigen der Tiere und nicht in seinem Atelier der Montagne Ste. Génevieve. Bisher hatte kein Künstler daran gedacht, die Löwen und Tiger, die man zu Tausenden in Bronze goß und in Stein meißelte, in der Natur zu studieren. Man hatte sich an eine konventionelle, mehr oder weniger dekorative Form gewöhnt,

Abb. 15. Anton Louis Barye. Lapithe und Centaur.

die uns jetzt, da wir von Barye und seinen Nachfolgern verwöhnt sind, sehr komisch vorkommt. Barye war der erste, der ohne Umschweife auf die Natur der Tiere selbst losging, der sie im wirklichen Leben aufsuchte und der sie darstellte, wie er sie mit den gesunden Augen des unvoreingenommenen Beobachters sah und mit der künstlerischen Auffassung des Plastikers wiedergab. Er war der erste, der das Tier in der Skulptur von der heraldischen und dekorativen Formel zum lebendigen Wesen erhob, der im Tiere das Individuum erkannte, der uns

wahrhafte Porträts von Tieren gab. Freilich war diese Neuerung nicht das alleinige Verdienst Baryes; sie war in seiner Zeit begründet und lag gewissermaßen in der Luft. Die Lithographen und Maler Géricault und Delacroix verfolgten zur nämlichen Zeit ganz ähnliche Ziele, und der schon früher erwähnte ausgezeichnete Hund von Giraud ist im Jahre 1827 entstanden. Aber Barye ist der unbestrittene Chef der modernen Tierskulptur, weil er seine ganze Kunst und sein ganzes Leben in den ausschließlichen Dienst dieses Gebietes gestellt und es überhaupt gewissermaßen erst entdeckt und populär gemacht hat. Alle seitherigen Tierbildhauer, in Frankreich sowohl wie anderswo, sind mittelbar oder unmittelbar Schüler Baryes, und was diesen Einfluß auf seine Zeitgenossen und Nachfolger anlangt, läßt sich kein Bildhauer des 19. Jahrhunderts mit Barye in eine Reihe stellen.

Mit den ersten Arbeiten, die er 1827 im Salon ausstellte, finden wir Barye noch nicht auf seinem eigentlichen Gebiete. Er sandte damals zwei Büsten, und erst im Jahre 1831 wagte er es, neben einem hl. Sebastian eine Tiergruppe zu zeigen. Es war der Tiger mit dem Krokodil, der zuerst die Aufmerksamkeit auf den bisher unbekannten, obgleich schon fünfunddreißig Jahre alten Künstler lenkte. Diese Gruppe ist ein Meisterwerk, welches bereits alle die vorzüglichen Eigenschaften der späteren Arbeiten Baryes im vollkommensten Maße enthält. Der Künstler zeigt sich schon hier als mit seinem Gebiete innigst vertrauter Meister, der die Tiere aus den Werken der Naturforscher nicht minder als aus dem Leben selbst kennt und den ein außergewöhnlicher Sinn für die Schönheit und Ausdrucksfähigkeit plastischer Formen zur vollendeten Wiedergabe der tierischen Gestalt als durchsichtiges Gehäuse der Tierseele befähigt. Zwei Jahre später eroberte sich Barye

Abb. 16. Anton Louis Barye. Dromedar und Gemse.

Abb. 17. Anton Louis Barye. Löwin.

Abb. 18. Anton Louis Barye. Löwe.

Abb. 19. Anton Louis Barye. Hirsche.

die gesonderte Stellung in der Kunst, die er bis heute behauptet. Er stellte den lebensgroßen Löwen mit der Schlange aus, der jetzt im Tuileriengarten steht außerdem mehrere kleine Tierbronzen und Aquarelle. Der Löwe wurde vom Staate gekauft, der Herzog von Orleans bestellte einen Tafelaufsatz bei dem Künstler, die Regierung gab ihm das Kreuz der Ehrenlegion, Barye war mit einem Schlage ein gemachter Mann, den eigentlich nur noch seine die Tretmühle der akademischen Kunst in Bewegung haltenden Zunftgenossen anfeindeten. Ein paar Jahre später verweigerten sie einigen seiner Arbeiten sogar die Aufnahme in den Salon, indessen handelte es sich dabei doch nur um kleinliche Fragen des Brotneides, welche im Publikum nicht mitgefühlt wurden und welche somit Barye im Grunde nichts geschadet haben.

Der für den Herzog von Orleans geschaffene Tafelaufsatz, der im Jahre 1853 bei der Versteigerung der Herzogin von Orleans auseinandergenommen und in verschiedenen Stücken verkauft wurde, bestand aus neun Gruppen, wovon sich fünf mit der Jagd beschäftigten. Diese berühmte Arbeit, deren Gesamtplan von dem Maler Chenavard entworfen war, leidet an dem so vielen bestellten Kunstwerken anhaftenden Fehler, daß ihr das spontane, ganz dem eigenen Geiste entsprungene Feuer der selbständigen Schöpfung abgeht. Die weit einfacheren, direkt der Natur abgelauschten kleinen Bronzen, die Barye zur nämlichen Zeit oder später schuf, lassen die Eigenart des Meisters weit besser erkennen als diese, stellenweise beinahe gequält, schwerfällig und sogar banal erscheinende Arbeit. In den folgenden

Jahren erschienen in ununterbrochener Folge die zahlreichen Bronzen, welche jetzt die Freude und Eifersucht der Sammler erregen: Dromedare, Hirsche, Gazellen, Hunde, Löwen, Tiger, Krokodile, Stiere, Kamele, Pferde, Bären, Elefanten, Panther, Jaguare, das ganze Tierreich stand bei ihm Modell, und in jedem Modelle wußte er durch die plastische Form den inneren Charakter auszudrücken. Als ihn die Jury im Jahre 1836 mit seinem jetzt am Tuilerienpalast aufgestellten sitzenden Löwen und einer Anzahl kleiner Bronzen abgewiesen hatte, kehrte er dem Salon ganz den Rücken und ließ sich erst im Jahre 1850 wieder auf der Kunstausstellung sehen.

Barye steht nicht nur an der Spitze der Tierbildhauer der Neuzeit, sondern er zeichnet sich auch durch sein technisches Wissen und Können aus. Die von ihm selber gegossenen Bronzen sind so verschieden von allen späteren Nachahmungen, selbst wenn diese nach dem nämlichen Modell geformt und gegossen sind, daß der Kenner sofort die wirklich aus Baryes Werkstatt hervorgegangene Arbeit bestimmen kann. Einige Jahre lang hatte Barye seine eigene Gießerei, indessen war er zu wenig Geschäftsmann, um ein solches Unternehmen erfolgreich zu leiten; er mußte seine Werkstatt schließen und alle seine Modelle den Gläubigern überlassen. Zu diesem materiellen Schlage gesellten sich die Leiden eines unglücklichen Familienlebens, aber Baryes Charakter schien etwas von dem Material angenommen zu haben, aus dem er seine Arbeiten bildete, und allen Schlägen des Schicksals setzte er die Unerschütterlichkeit seiner ernsten Energie entgegen. 1850 stellte er wieder im Salon aus und allgemeiner Beifall begrüßte den auf den Centaur gesprungenen und diesen Pferdemann erschlagenden Lepithen, eine Arbeit von monumentaler Wucht, die nach dem Tode des Meisters an dem ihm gewidmeten und aus seinen eigenen Werken zusammengesetzten Denkmal auf der stillen Ile St. Louis Aufstellung gefunden hat. Monumentale Wucht zeichnet auch diejenigen Arbeiten Baryes aus, bei denen, wie im Kampfe des Minotauros mit Theseus und den dekorativen Gruppen in der Cour du Carrousel am Louvre, nicht die Tiere, sondern menschliche Gestalten das Hauptinteresse beanspruchen. Leider hat Barye, dessen Begabung ihn wohl zur Lösung großer monumentaler Aufgaben befähigt hätte, nie Gelegenheit zu einer solchen Arbeit erhalten. Eine Zeitlang sprach man von einer Krönung des großen Triumphbogens durch eine Riesenarbeit, deren Idee von Chenavard ausgegangen war und deren Ausführung Thiers an Barye vergeben wollte. Es war das ein so großartiger Plan, daß selbst ein unermüdlicher Meister wie Barye sein ganzes Leben lang mit seiner Ausführung beschäftigt worden wäre.

Der große Triumphbogen sollte in seiner Mitte von einem Siegeswagen überragt werden, auf dem Napoleon I. stand. An den vier Ecken sollten sich die Reiterstatuen seiner Brüder und Murats erheben, und unten sollten die Reiterstatuen der zwölf Marschälle des Kaiserreiches den Bau umgeben. Dieser Riesenplan wurde bald beschnitten und man begnügte sich mit einem ungeheueren Adler, der sich auf dem gewaltigen Triumphtore niederlassen sollte. Barye machte auch wirklich eine Skizze für diesen Adler, aus der später vielleicht seine Bronzestatuette eines Adlers, der mit ausgebreiteten Flügeln auf einem Felsen sitzt, entstanden ist.

Einige kleinere Aufträge ließ der Staat indessen von Zeit zu Zeit dem Künstler zukommen. Den Centauren mit dem Lepithen kaufte er an, allerdings um ihn der entlegenen Provinzstadt Puy zum Geschenk zu machen. Den sitzenden Löwen

Abb. 20. Das Denkmal für Barye auf der Ile St. Louis.

stellte man vor dem Portale der Tuilerien an der Flußseite auf und verlangte von dem Künstler ein Pendant dazu. Barye, der es für eine Herabwürdigung seines Werkes ansah, das somit gleichsam als Prellstein benutzt wurde, wich diesem Auftrage aus, und die Regierung ließ dann auf mechanischem Wege seinen Löwen wiederholen, dergestalt, daß Baryes Original nach links, die weit schlechtere und

handwerksmäßige Duplik dagegen nach rechts blickt. Außerdem bestellte man bei ihm vier der dekorativen Gruppen, welche den Louvre in der Cour du Carrousel schmücken, und kaufte ihm außer verschiedenen kleineren Bronzen zwei im Tuilerien-garten aufgestellte Löwen ab. Schließlich ist auch noch das Relief des schreitenden Löwen an der Julisäule von ihm, und nach seinem Tode hat man ihm auf der dem Pflanzengarten benachbarten Spitze der Ile St. Louis ein Denkmal gesetzt, das, wie das Monument Michelangelos bei Florenz, aus seinen eigenen Arbeiten zusammengestellt ist. Hierzu hat man den Löwen mit der Schlange, den Centauren mit dem Lepithen und zwei der Gruppen vom Louvre benutzt, die man am Louvre selber wegen ihres hohen Standortes nur schlecht sehen kann, während sie auf der Insel in richtiger Augenhöhe stehen.

Abb. 21. Augustin Dumont. Genius der Freiheit.

Unter Ludwig Philipp, der aus politischen Gründen die Napoleonlegende pflegte und die von dem Kaiser unvollendet hinterlassenen Ruhmesmonumente zu Ende führte, folgte die offizielle und akademische Kunst unverrückt in den von Pradier, David von Angers, Chaudet und Lemot vorgeschriebenen pseudoklassischen Bahnen. Bei der Aufzählung dieser Hofbildhauer der Regierung und der Bourgeoisie brauchen wir uns nicht lange aufzuhalten, nur insoweit sie eine um ihrer räumlichen Dimensionen willen oder aus sonst irgend einem Grunde, der zumeist mit der Kunst selber wenig zu tun hat, bekannt gewordene Arbeit geschaffen haben, werden sie hier erwähnt.

Philipp Lemaire ist der Schöpfer des großen Reliefs im Giebelfelde der Madeleine und der Bestattung Marceaus am großen Triumphbogen, zweier korrekter und kalter akademischer Arbeiten. Augustin Dumont hat den Napoleon

auf der Vendômesäule und den ungleich gefälligern Genius der Freiheit modelliert, welcher die Säule am Bastilleplatz krönt. Marochetti ist den Regeln der Akademie nicht ganz so sehr untertan wie die beiden Genannten, indessen ist die große Marmorgruppe am Hauptaltar der Madeleine ein recht uninteressantes und oberflächliches Werk, an dem man höchstens die brillante Marmorbehandlung bewundern kann. Er war in Italien geboren, und seine Hauptarbeit ist die Reiterstatue Emmanuels von Savoyen in Turin. Auch er hat am großen Triumphbogen mitgearbeitet, wo die Schlacht von Jemmappes von ihm ist. Andere bekannte Arbeiten Marochettis befinden sich in England: die Reiterstatue der Königin Viktoria in Glasgow und ein Denkmal für die Krimkrieger in der Londoner Paulskirche.

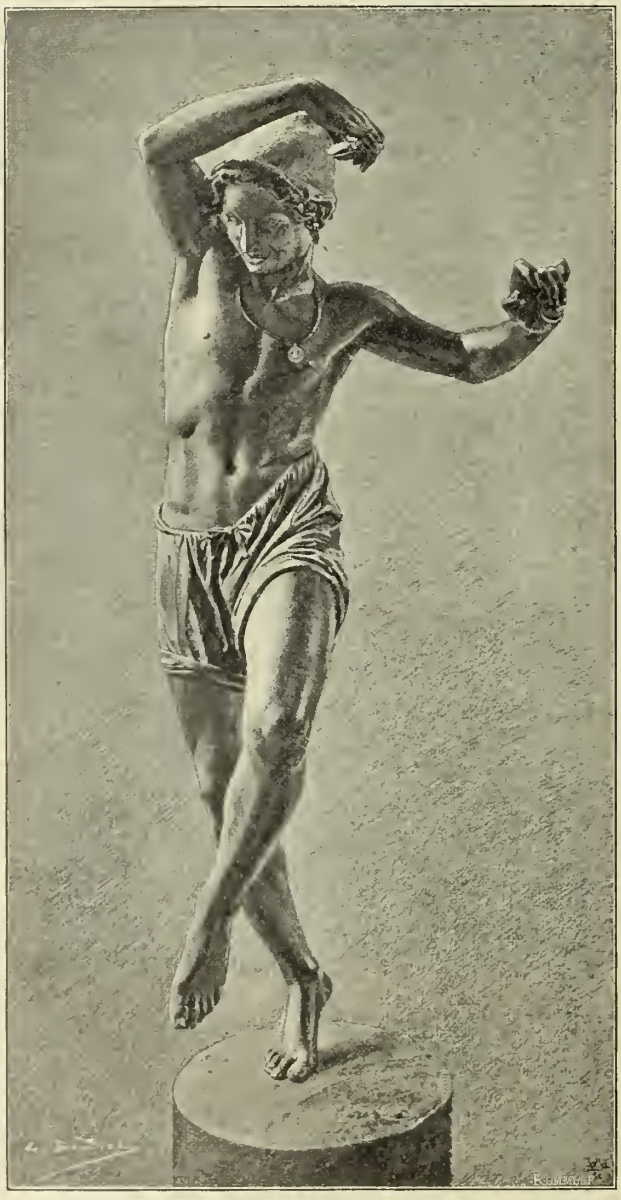

Abb. 22. Fr. Duret. Tanzender Neapolitaner.

Francisque Duret nimmt unter diesen Vertretern der konventionellen Kunst eine Sonderstellung ein. Er hat wenigstens eine Arbeit geschaffen, deren reizende Anmut so bezwingend ist, daß man in Versuchung gerät, ihren Urheber zu den Meistern ersten Ranges zu rechnen. Die wunderhübsche Bronzestatuette des tanzenden Fischerjungen steht im Louvre gleich bei dem Fischerjungen mit der Schildkröte von Rude, und sie hält diesen Vergleich so gut aus, daß man beide Arbeiten dem nämlichen Künstler zuschreiben könnte. Diese Statuette ist in ihrer jugendlichen Grazie und Frische eine der reizendsten Blüten der modernen Skulptur Frankreichs, und bei ihrem Erscheinen im Jahre

1833 war man berechtigt, von dem neunundzwanzig Jahre alten Bildhauer Großes zu erwarten. Diese Erwartungen haben sich indessen nicht erfüllt. In seinen späteren Arbeiten verfiel Duret der Manier und der Formel, und schon sein 1839 ausgestellter, jetzt ebenfalls im Louvre befindlicher neapolitanischer Improvisator setzt an die Stelle der frischen Natürlichkeit des Fischerjungen eine gemachte und gesuchte Pose, die bei längerem Verweilen ganz unleidlich auf den Beschauer wirkt. Die Linien sind hier so genau berechnet und abgezirkelt, daß der Eindruck dem einer geometrischen Zeichnung gleichkommt. Duret hat außer dem vorzüglichen Fischerjungen zahlreiche bekannte Arbeiten geliefert, deren keine sich auch nur entfernt mit der Bronzestatuette messen kann. Von ihm sind die Karyatiden am Grabe Napoleons im Invalidendom, der Erzengel Michael an der Place St. Michel, ein getreu aus Raffael in die Skulptur übersetztes Motiv, die Statue der Schauspielerin Rachel im Französischen Theater und viele andere Arbeiten in den öffentlichen Gebäuden von Paris.

Denis Foyatier hat außer dem sterbenden Spartakus, der einst als unvergleichliches Meisterwerk bewundert wurde, eine Jeanne d'Arc für Orleans, einen Teil des Frieses am großen Triumphbogen und eine Anzahl Statuen für Kirchen und öffentliche Gebäude geschaffen; Maindron ist der Urheber der einst viel bewunderten Statue der Velleda im Luxembourggarten, eine Hauptarbeit der damaligen romantischen Strömung; der ältere der beiden Brüder Seurre ist der Schöpfer der Statue Molières an der gleichnamigen Fontäne in Paris; von dem jüngeren rührte der Napoleon her, der von 1833—1863 die Vendômesäule krönte und wovon eine kleine Nachbildung in Versailles steht; von Simart machte die chryselefantine Neuschaffung der Athene des Phidias einst großes Aufsehen, außerdem sind von ihm einige Skulpturen am Grabe Napoleons I.; Josef Marius Ramus hat die Statue der Anna von Österreich im Luxembourggarten und zahlreiche Arbeiten für seine Vaterstadt Aix

Abb. 25. Denis Foyatier. Spartakus.

geschaffen; J. B. Klagmann ist bekannt als der Schöpfer der durch Frauengestalten symbolisierten Flüsse an dem Brunnen des Louvoisplatzes in Paris; Georges Jacquot war an den Reliefs des großen Triumphbogens beschäftigt und hat zahlreiche akademische Werke in den Museen von Nanzig und Amiens; Jean Jaques Feuchère hat die Skulpturen an der Fontäne St. Sulpice geschaffen und, wie die meisten Zeitgenossen, am großen Triumphbogen mitgearbeitet, wo der Übergang über die Brücke von Arcola seine Arbeit ist; von Jean François Theodor Gechter ist am nämlichen Platze die Schlacht bei Abukir, außerdem ist er der Schöpfer des „Rheines" und der „Rhone" an der Place de la Concorde, wo Jean Honoré

Abb. 24. J. B. Klagmann. Brunnen am Louvoisplatze.

Husson die Brunnenfiguren des Sommers und des Herbstes und Antonin Moine die Najaden und Tritonen geschaffen hat; Antoine Desboeufs hat zahlreiche Statuen für Kirchen und öffentliche Gebäude geliefert; seine bekanntesten Arbeiten sind die beiden Genien, welche als Relief die Säulen an der Place de la Nation schmücken; Antoine Etex ist als Nebenbuhler Rudes berühmt geworden, weil man ihm zwei zuerst für Rude bestimmte Gruppen am großen Triumphbogen übertragen hat; beide Arbeiten „Der Krieg" und „Der Friede" machen neben dem feurigen Ausmarsche Rudes einen akademisch frostigen Eindruck; von der unendlichen Liste seiner Arbeiten sei nur noch das Grabmal Géricaults auf dem Père Lachaise erwähnt, worin es dem Bildhauer gelungen ist, etwas von der ungestümen Energie des Malers festzuhalten; die beste Arbeit des gleichfalls zu den mit offiziellen Aufträgen

bedachten Bildhauers Jaley sind die Statuen Ludwigs XI. und Baillys im Museum zu Versailles; von den beiden Dantan ist der ältere durch zahlreiche Monumente für Kirchen und öffentliche Plätze bekannt geworden, seinem jüngeren Bruder verdanken wir nicht nur die Büsten seiner berühmtesten Zeitgenossen, sondern außerdem hat er von fast allen Größen seiner Zeit Karikaturen in Terrakotta angefertigt, eine ebenso amüsante wie interessante Sammlung, die sich fast vollständig im Museum Carnavalet befindet.

Abb. 25. Antoine Etex. Der Friede (am großen Triumphbogen).

Abb. 26. J. B. Carpeaux. Flora.

Die Skulptur unter dem Kaiserreich.

Mit absoluter Sicherheit läßt sich nur ein einziger Bildhauer des 19. Jahrhunderts neben Rude stellen. Von den Meistern unserer eigenen Zeit, von Rodin, Dalou und Bartholomé können wir jetzt noch nicht mit Bestimmtheit sagen, welchen Platz ihnen die Nachwelt anweisen wird, obgleich uns scheint, daß das Totenmal Bartholomés, die Büsten und einige Statuen Rodins, die Denkmäler und Büsten Dalous stets eine ehrenvolle Stelle in der Kunstgeschichte einnehmen werden. Anders aber verhält es sich mit Jean Baptist Carpeaux, dessen Arbeiten bereits das Fegefeuer der Kritik einer nachgeborenen Generation überstanden haben. Es scheint das allgemeine Geschick aller wirklich großen Künstler der Neuzeit zu sein, von ihren Zeitgenossen verkannt zu werden und sich nur mit Mühe zu der ihnen gebührenden Achtung durchzuringen. Vermutlich sind daran die staatlichen Akademien und die an ihnen lehrenden Künstler sehr viel schuld, indem sie keine selbständige Regung aufkommen lassen und dafür sorgen, daß die Gunstbeweise des Staates und jener im offiziellen Kurse folgenden großen Mehrheit der Käufer und Besteller nur den mit dem akademischen Stempel geaichten Künstlern zugute kommen. Carpeaux macht eine Ausnahme von dieser

Regel, und bei ihm erleben wir das in unseren Tagen so seltene Beispiel, daß der interessanteste und begabteste Künstler gewissermaßen zum Hoflieferanten wird. Was Velasquez für Philipp IV., das war in gewissem Sinne Carpeaux für Napoleon III., und vielleicht werden spätere Geschlechter den Sturz Napoleons bedauern, der sehr wahrscheinlich die Erteilung großer Aufgaben an Carpeaux vereitelt hat.

Abb. 27. J. B. Carpeaux. Büste Gérômes.

Jean Baptist Carpeaux wurde im Jahre 1827 in Valenciennes, der Vaterstadt Watteaus, geboren und verdankte seine Ausbildung den Stipendien, die ihm von dem Departement du Nord und von der Stadt Valenciennes bewilligt wurden. Diese Stipendien ermöglichten ihm den Aufenthalt in Paris, wo er neben der nationalen Kunstschule die Werkstätten Davids von Angers und Rudes besuchte. Wenn man einen Lehrmeister für ihn bestimmen will, so kommen jedenfalls Rude

und in zweiter Linie der Akademiker Duret am meisten in Betracht; David von Angers hat gar keinen Einfluß auf ihn ausgeübt; Rude sagte ohne Zweifel dem Temperamente Carpeaux' weit mehr zu als Duret, der nach seiner ersten glücklichen Jugendarbeit, der reizenden Statuette des tanzenden Fischerjungen, einem öden Formalismus verfallen war, aber der junge Bildhauer wollte den Rompreis haben,

Abb. 28. J. B. Carpeaux. Madame Lefèvre.

und dazu waren akademische Allüren eine conditio sine qua non. Carpeaux beugte sich also den Formeln der akademischen Schulmeister, bändigte das in seinem Geiste lodernde Feuer und beteiligte sich an den Preisprüfungen mit Arbeiten, die durchaus den Forderungen der offiziellen Kunst entsprachen. 1850 erhielt er eine Erwähnung für einen verwundeten Achill, 1852 einen zweiten Preis für einen Philoktet, 1854 den ersten Preis für einen Hektor mit Astyanax. Diese Jugendarbeiten werden in der Pariser Kunstschule und im Museum von Valenciennes

aufbewahrt. Sie unterscheiden sich in nichts von den üblichen Preisarbeiten der akademischen Kunstschüler, und nichts in ihnen verrät den künftigen Meister des Tanzes, der Flora und der lebensprühenden Büsten des kaiserlichen Hofstaates.

Die Gewandtheit, womit Carpeaux seine innerste Natur zu verleugnen wußte, um äußere Ehren und materielle Vorteile zu erlangen, kennzeichnet seinen Charakter

Abb. 29. J. B. Carpeaux. Weibliche Büste.

als Mensch. So groß er als Künstler dasteht, so kleinlich finden wir ihn in allen praktischen Lebensfragen, und häufig zeigt er sich in der wenig anziehenden Rolle des skrupellosen Strebers. Dieser Eigenschaft hat er es wohl zu allermeist zu verdanken, daß er von der oben gestreiften Regel eine Ausnahme macht und gewissermaßen trotz seines stürmischen, allen Professorenregeln ins Gesicht schlagenden Genies zum Hofbildhauer wurde.

Die Geschichte seines Reliefs „Abdelkader vor Napoleon III. in St. Cloud"

zeigt am besten, wie Carpeaux kein Mittel verschmähte, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Im Salon war die Arbeit so hoch gehängt worden, daß der

Abb. 30. J. B. Carpeaux. Die Weltteile. Fontaine des Observatoires.

Kaiser sie überhaupt nicht gesehen hatte. Carpeaux schaffte das Relief nach Valenciennes, wo Napoleon erwartet wurde. Aber die Eifersucht des Bildhauers Lemaire, der zugleich Deputierter und Stadtverordneter in Valenciennes war, war

schuld, daß der Kaiser auch hier achtlos an der im Stadthause aufgestellten Arbeit vorüberging. Da drängte sich Carpeaux auf einmal durch die Stadtverordneten und Würdenträger, um sich dem Kaiser vorzustellen. Ein städtischer Beamter hielt ihn zurück, der Kaiser hatte von dem Vorfall nichts bemerkt. Carpeaux packte sein Relief ein und reiste Napoleon nach. In Lille und Arras gelang es ihm ebenfalls nicht, sein Ziel zu erreichen. Endlich glückte es ihm in Amiens, wo er dem Präfekten, dem Bürgermeister, dem Erzbischof und allen anderen Beamten die Türen eingelaufen hatte. Der Kaiser sah das Relief, und ohne eine Frage abzuwarten, stürzte Carpeaux hervor und rief: „Ich habe es gemacht." Der Kaiser sah ihn etwas erstaunt an, erteilte aber den erstrebten Auftrag der Ausführung in Marmor.

Andere halboffizielle Bestellungen, denen er mit gleicher Zähigkeit nachstrebte, folgten, darunter die Büste des Sekretärs des Kaisers. Die schon erwähnte Gruppe Hektors mit seinem Söhnchen brachte ihm den Rompreis ein, und von 1855—1862 blieb er in der französischen Kunstschule der Villa Medici. Von den Arbeiten, die er dort schuf, sind nur zwei hervorzuheben: die Statuette eines Fischerjungen, der lächelnd eine Muschel ans Ohr hält, eine sowohl in der Idee wie in der Ausführung durchaus von der ähnlichen Arbeit Rudes inspirierte Arbeit, und die große Gruppe des verhungernden Ugolinos mit seinen Söhnen, die jetzt im Tuileriengarten steht und worin der Künstler in seinem Bemühen, ein seiner Begabung durchaus nicht entsprechendes Thema zu behandeln, etwas melodramatisch und theatralisch wirkt. Carpeaux selber, der bis zuletzt diese Gruppe für sein Meisterwerk hielt, stimmt in dieser Ansicht nicht mit dem inzwischen wohl definitiv gewordenen Urteil über die Arbeit überein. So sehr man die Geschicklichkeit des Modelleurs, den gründlichen Kenner der menschlichen Anatomie und die schöne Gesamtanlage der Gruppe bewundern muß, so sehr stört die übertriebene und gekünstelte Stimmung, welche die Arbeit durchdringt. Carpeaux, der seiner Natur nach gerade zur Wiedergabe der ausgelassensten Daseinsfreude wie kein zweiter berufen war, hatte sich mit dieser ersten großen Arbeit auf ein seiner Begabung durchaus widersprechendes Gebiet begeben, und nur seiner außerordentlichen technischen Geschicklichkeit ist es zuzuschreiben, daß er dabei nicht gänzlich scheiterte.

Im Jahre 1863 stellte er die Büste der Prinzessin Mathilde aus, die erste einer langen Reihe ähnlicher Arbeiten, in denen die Bronze zu prickelndem, sprühendem Leben erwacht. Carpeaux war ein Modelleur von geradezu unheimlicher Geschicklichkeit. Unter seinen Fingern wurde der Ton lebendig und nahm Farbe und Stimme an. Seine Virtuosität ging so weit, daß er mit verbundenen Augen die Porträts seiner Kameraden auf der Kunstschule zu modellieren pflegte, eine Tatsache, die David von Angers zu dem Ausspruche bewog: „Wenn man Carpeaux den Kopf abschnitte, würden seine Hände allein weiter modellieren." Diese geistsprühende, nervöse, lebensvolle Art der Modellierung macht einen Hauptreiz seiner berühmtesten dekorativen Arbeiten und seiner herrlichen Büsten aus, die mit den Büsten Houdons, Dalous und Rodins die schönsten Blüten dieses Kunstzweiges auf französischem Boden sind. Innerhalb der zehn Jahre, welche ihm zu

erfolgreicher und rastloser Tätigkeit gegönnt waren, hat er einige fünfzig Büsten geschaffen, darunter die des Kaisers und des Kronprinzen, von welch letzterem er auch eine Statuette modelliert hat, des Malers Eugen Giraud, des jüngeren Dumas, des Architekten Vaudremer, des Erbauers der Großen Oper Charles Garnier, des Admirals Tréhouart, des Malers und Bildhauers Gérôme und zahlreicher Herren und Damen der Gesellschaft.

Alle diese Porträts besitzen im höchsten Maße jene Verve endiablée, welche die bekanntesten Arbeiten Carpeaux', zu denen wir jetzt kommen, auszeichnen. Bei der Ausschmückung des unter Napoleon III. erbauten Flügels der Tuilerien erhielt Carpeaux den größten Auftrag unter allen dabei beschäftigten Bildhauern. Man übergab ihm die skulpturale Ausschmückung der Flußfassade des den langen Bau abschließenden Pavillon de Flore. Diese Dekoration besteht aus einer Krönung des Baues, aus einem Kinderfriese und aus einem Hochrelief. In der Krönung holte sich Carpeaux bei Michelangelo Rat, dessen Arbeiten er in Rom und Florenz gründlich studiert hatte. Die beiden ausgestreckten Männerfiguren, welche die Wissenschaft und den Ackerbau allegorisieren und die eine durch einen Globus, die andere durch einen liegenden Ochsen gekennzeichnet sind, erinnern sofort an die Medicigräber. Die Mittelfigur dagegen ist ganz modern: eine weibliche Gestalt — Frankreich — sitzt auf einem Adler, der die Flügel ausbreitet, und hält in der rechten Hand eine Fackel. Darunter umgibt eine Puttenschar die runden Fensteröffnungen in der Fassade, und schließlich folgt diejenige Arbeit, worin sich am meisten die Eigenart Carpeaux' ausspricht: die knieende Flora, umgeben von hüpfenden und jauchzenden Kindern, denen sie Früchte und Blumen hinstreut. Dieses Hochrelief ist mit der berühmten Gruppe am Opernhause die schönste und eigenartigste Arbeit des Meisters. All sein Können, die ganze hinreißende Daseinsfreude, die berauschende Lust und quecksilberne Fröhlichkeit, der prickelnde Sinnenreiz, die wir nachher in dem „Tanze" wiederfinden, ist hier schon zur vollsten Aussprache gelangt, Carpeaux hat sein ureigenstes Gebiet entdeckt und zeigt sich hier als unübertrefflicher und unvergleichlicher Meister. Alles, was man zum Lobe seiner Tanzgruppe sagen kann, gilt auch von dieser Gruppe am Pavillon de Flore: eine reizende, in jeder Beziehung vollkommene Komposition, virtuose Technik in der Ausführung, durchglüht von sprühender Lebenslust, das sind die jeden Beschauer hinreißenden Vorzüge dieses und jenes Meisterwerkes.

Von der Tanzgruppe am Opernhause braucht nach dieser Charakterisierung der Flora kaum noch etwas gesagt zu werden. Mit der Marseillaise Rudes ist sie die herrlichste Schöpfung, welche die dekorative Skulptur im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Wie uns das Mannweib Rudes und seine begeisterten Krieger im stürmischen Enthusiasmus fortreißt, so packt uns dieser jubelnde Reigen der Tänzerinnen, die wild sprudelnde Lust dieses jauchzenden Apolls und der tolle Cancan seiner in ausgelassener Freude allen Gesetzen bürgerlichen Anstandes hohnsprechenden Gefährtinnen. Erwähnung verdient nur, daß die Nacktheit der Tänzerinnen großen Anstoß erregte, daß ein tugendhaft entrüsteter Bürger nächtlicherweile eine Flasche Tinte gegen den weißen Marmorleib einer dieser Mänaden warf, daß auf Gesuch zahlreicher Bürger und Bürgerinnen, denen sich, was das

komischste ist, die Ballettänzerinnen der Oper anschlossen, die Entfernung der Gruppe verfügt und bei einem anderen Bildhauer eine Gruppe zu ihrem Ersatz bestellt wurde, und daß wir heute diese herrliche Arbeit nicht an ihrem Standpunkte bewundern könnten, wenn nicht der deutsch-französische Krieg gekommen wäre und diesem Lärm um die Arbeit Carpeaux' ein Ende gemacht hätte. Übrigens hatten die Feinde und Gegner der Gruppe nicht so unrecht, wenn sie meinten, Carpeaux' Tanz schlüge mit seinen wildbewegten Formen die ganze Fassade der Oper mit ihren hundert Figuren tot, — aber das beweist nichts gegen Carpeaux, sondern zeugt einzig gegen seine Kollegen, die mit ihren langweiligen, akademischen Arbeiten vor ihm so wenig bestehen können, wie die Nebenbuhler Rudes am Triumphbogen vor der Marseillaise. Die Geschichte dieser beiden herrlichen Arbeiten ist eben die schärfste Verurteilung des Systems, wonach zur Ausschmückung eines und desselben Bauwerkes zwanzig verschiedene Künstler herangezogen werden. Die Wandmalereien von Puvis de Chavannes im Pantheon erhärten dieses Urteil.

Abb. 31. François Jouffroy.
Junges Mädchen und Venussäule.

Die schon vor dem Kriege bestellte Brunnengruppe in der öffentlichen Anlage vor der Pariser Sternwarte ist die letzte große Arbeit Carpeaux'. Vier weibliche Gestalten, die Erdteile Asien, Afrika, Europa und Amerika symbolisierend, tragen die Erdkugel. Die Wellenrosse, welche den Sockel umgeben, sind nicht von Carpeaux, sondern von Fremiet. So lebendig, anmutig und dekorativ diese Brunnenanlage auch ist, so bleibt sie meines Erachtens doch weit hinter dem Tanze und der Flora zurück. Diesen Brunnen, die Krönung des Pavillons de Flore und die in Valenciennes aufgestellte Statue Watteaus hätte vielleicht auch ein anderer Bildhauer schaffen können, den Tanz aber und die Flora konnte nur Carpeaux' überquellende Lebenslust konzipieren. In diesen beiden Arbeiten spricht sich seine aparte Eigenart am glänzendsten, deutlichsten und über-

zeugendsten aus, und sie werden dem Namen Carpeaux in der Kunstgeschichte ihren dauernden Platz unter den großen Meistern sichern.

Neben Carpeaux verblassen sämtliche Größen der französischen Skulptur unter

Abb. 32. E. L. Lequesne. Tanzender Faun.

dem zweiten Kaiserreiche, und wir können sie, wie wir es oben schon mit dem großen Haufen der Bildhauer des Bürgerkönigreichs gehalten haben, mit kurzen Bemerkungen abtun: François Jouffroy hat eine der Gruppen an der Großen Oper geschaffen, die von dem „Tanze" Carpeaux' vernichtet werden; außerdem ist

seine bekannteste und beste Arbeit die anmutige Gruppe des jungen Mädchens und der Venus, welche Aufnahme im Luxembourgmuseum gefunden hat; auch Jean Josef Perraud ist an der Großen Oper beschäftigt worden, wo die Gruppe des

Abb. 33. Ernest Christophe. Jüngling und Sphinx.

lyrischen Dramas von ihm herrührt; die bekannteste Arbeit Maillets ist Agrippina mit der Asche des Germanikus im Louvregarten; von Lequesne ist der tanzende Faun im Garten des Luxembourg, und außerdem hat er die Viktorien Pradiers am Grabe Napoleons vollendet; Ottin ist durch die Ausstattung der Fontäne

Medici im Garten des Luxembourg bekannt geworden, wo seine Gruppe des von Polyphem überraschten Liebespaares Acis und Galathea dank dem stimmungsvollen Rahmen der hohen Bäume und des langgestreckten Wasserbeckens einen vorzüglichen Eindruck macht; im gleichen Garten steht die Bacchantin von Jean Esprit Marcellin; Aimé Millet, der Sohn eines bekannten Miniaturmalers, hat zahlreiche Werke geschaffen, die an öffentlichen Plätzen und Gebäuden Aufstellung fanden, darunter

Abb. 34. J. B. A. Clesinger. George Sand.

die hübsche Grabfigur für den Dichter der Bohème, Henri Mürger auf dem Montmartrefriedhofe, der leierschwingende Apollo auf dem Giebel der Großen Oper, die Denkmäler für Edgar Quinet in Bourg, für George Sand in La Châtre und für Denis Papin in Blois, und ein Phidias in den Anlagen des Luxembourg; Ernest Christophe hat seinem Meister Rude bei der Vollendung des Cavaignac auf dem Montmartrefriedhofe geholfen und die im Tuileriengarten aufgestellte, unter dem Namen der Maske bekannte Statue geschaffen; außerdem befindet sich

eine tüchtige Gruppe von ihm, „Der Jüngling und die Sphinx", im Luxembourg; Clesinger, der Schwiegersohn der George Sand, erzielte im Jahre 1847 mit einer von einer Schlange gebissenen Frau einen sensationellen Erfolg und wurde damals von Theophil Thoré alias Bürger der Murat der Skulptur genannt, ein Titel, den seine ziemlich kalten und banalen Statuen der George Sand im Französischen

Abb. 35. A. E. Carrier-Belleuse. Schlafende Hebe.

Theater, der Tragödie im Odeon und zahlreiche andere Büsten und Statuen durchaus nicht rechtfertigen; Carrier-Belleuse, der seine Laufbahn mit der Schaffung kunstgewerblicher Modelle begann und als Direktor der künstlerischen Abteilung der Porzellanfabrik von Sèvres starb, hat viele Büsten und Statuen geschaffen, machte sich aber vorzüglich durch seine gefälligen und sinnlichen Frauenfiguren bekannt, wovon die 1866 ausgestellte Angelika den größten Beifall fand; Cavelier hat einen Napoleon I. als Gesetzgeber und viele Denkmäler, dekorative Skulpturen und Büsten

geschaffen, die alle den Stempel der Akademie tragen. Von Amédée Doublemard ist das seither in der Komposition vielfach bei modernen Kriegermonumenten nachgeahmte Denkmal für den Marschall Moncey an der Place Clichy und die Statue Bérangers am Temple in Paris. Endlich muß hier auch der als Maler und besonders als Illustrator wohlbekannte Gustav Doré genannt werden, obgleich seine Tätigkeit als Bildhauer der Zeit der Republik angehört. Doré hat außer einer sehr hübschen, von Nymphen und Putten in anmutigem Rankenwerk geschmückten großen Vase mehrere Gruppen und hauptsächlich das malerische Denkmal für den älteren Dumas modelliert, wovon die kühne Gestalt des Chevaliers d'Artagnan und besonders die Gruppe der Leser außerordentlich gelungen sind und die Eigenart der Dumasschen Erzählungen vortrefflich widerspiegeln.

Abb. 36. Gustav Doré. Lesergruppe am Denkmal für Alexander Dumas.

Abb. 37. Auguſt Rodin. Danaide.

Die Bildhauer der Republik und der Gegenwart.

Die unabhängige, von den akademiſchen und offiziellen Banden befreite franzöſiſche Skulptur der erſten dreißig Jahre der gegenwärtigen Republik wird von zwei großen Namen beherrſcht: Rodin und Dalou. Bartholomé, der Schöpfer des unvergleichlich ſchönen Totenmales auf dem Père Lachaiſe, iſt erſt ſpäter hinzugekommen: er iſt jünger als die beiden Genannten und hat außerdem im erſten Jahrzehnt ſeiner künſtleriſchen Tätigkeit ausſchließlich als Maler gewirkt. Nichts könnte intereſſanter ſein als ein Vergleich zwiſchen den beiden Bildhauern, die in der franzöſiſchen Kunſt der jüngſtvergangenen Zeit an der Spitze der unabhängigen Scharen geſtanden haben. Rodin iſt ungleich bekannter als Dalou. Er iſt recht eigentlich der Bildhauer der Literaten, und ſtreng genommen iſt er ſelber zum mindeſten ebenſoſehr Literat wie Bildhauer. Und zwar ſchreibt er nicht nur große Heldengedichte, homeriſche Geſänge und tiefgründige Charakterſtudien, ſondern er iſt wie alle heutigen franzöſiſchen Schriftſteller auch ein tüchtiger Journaliſt und verſchmäht es nicht, ſeine kleinen journaliſtiſchen Einfälle vor die Öffentlichkeit zu bringen. Die Bewunderung, die er bei ſeinen Kollegen von der Feder findet, beſtärkt ihn in der feſten Zuverſicht, daß alles, was er macht, vollkommen und herrlich iſt, und deshalb ſtellt er ſowohl das flüchtig bekritzelte Blatt Papier wie den kaum mit den Fingern berührten Tonklumpen als fertiges Kunſtwerk aus. Gerade

über diese Einfälle, Entwürfe und Skizzen läßt es sich am besten schreiben, denn hier kann der Schriftsteller, sofern er nur einige Phantasie hat, hineinlegen, was immer ihm gefällt. Daher kommt es, daß wir jetzt schon, wo Rodin noch in ungeschwächter Schaffenskraft unter uns weilt, eine umfangreiche Literatur über ihn besitzen: in allen Sprachen sind dicke Bücher, Broschüren und Zeitungsartikel in unendlicher Menge über ihn erschienen.

Dalou ist hier wie in vielen anderen Dingen der wahre Antipode seines großen Kameraden. Während Rodin niemals in der Überzeugung seiner eigenen Gottähnlichkeit wankend wurde und stets den Weihrauch seiner Bewunderer als selbstverständliche Huldigung hinnahm, kam Dalou sein ganzes Leben lang nicht aus den Zweifeln heraus. Während der eine jeden von ihm berührten Tonklumpen für ein reifes Kunstwerk hält, das man stolz dem Publikum zeigen kann, konnte der andere sich niemals Genüge tun. Niemals ließ er irgend etwas aus seiner Werkstatt, das nicht durchaus vollendet war, und er übte über seine Arbeiten das unerbittlichste Gericht aus. Von Zeit zu Zeit räumte er im Atelier auf, und dabei wurde alles zertrümmert, was ihm nicht vollkommen erschien. Oft zerstörte er eine Arbeit drei- oder viermal, ehe er damit zufrieden war, und hundertmal hat er Arbeiten, die nach dem Urteil seiner Freunde vollständig gelungen und bis zum feinsten Ende durchgeführt waren, als schlecht zerschlagen. In den Briefen, die er aus London an seine französischen Freunde richtete, finden sich ohne Unterlaß Stellen wie die folgende: „Das ganze vergangene Jahr habe ich gearbeitet wie ein Neger, ohne etwas fertig zu bringen: drei Monate habe ich an einer Sache verloren, die ich eben in die Tongrube zurückgeworfen habe, dann bin ich monatelang auf einem falschen Wege gewesen mit einer andern Sache, die ich wieder ganz von vorne anfangen muß."

Dalou wurde als dreizehnjähriger Junge aus der Gemeindeschule genommen und von seinem Vater, einem wackern Handschuhmacher, der fünfunddreißig Jahre lang in der nämlichen Werkstatt gearbeitet hat, in die sogenannte Petite Ecole geschickt, eine Art Vorschule der Nationalen Kunstschule. Dies geschah auf Veranlassung des jungen Bildhauers Carpeaux, der zufällig einige Zeichnungen und Wachsmodelle des kleinen Jules zu Gesicht bekommen hatte. Der alte Dalou gab seine Einwilligung gerne, denn er dachte sich, als Zeichner und Modelleur werde sein Sohn in irgend einer Fabrik leicht sein Auskommen finden. Carpeaux war der erste Lehrer Dalous, seine Mitschüler waren Alphons Legros, den er später in London wiederfinden sollte, Fantin-Latour, der Bildhauer Aubé und einige andere weniger bekannt gewordene zukünftige Künstler. Garnier, der Erbauer der Großen Oper, war aus der nämlichen Schule hervorgegangen, ebenso der Bildhauer Chapu und die Maler Cazin und Chermitte, und Guillaume Regamey empfing etwas später hier seine erste künstlerische Ausbildung. Zwei Jahre später wurde Dalou in die „große" Schule eingelassen und arbeitete offiziell unter Duret, dem Schöpfer des neapolitanischen Fischerjungen im Louvre, in Wirklichkeit aber wurde er hauptsächlich von Carpeaux beeinflußt, ein Einfluß, den man in vielen frühen und späten Arbeiten Dalous wiederfindet. Nach mehreren vergeblichen Versuchen, den Rompreis und damit die Gelegenheit sorgenfreien mehrjährigen Schaffens zu erhalten,

verließ er die Akademie und arbeitete zunächst bei einem Ausstopfer, wo er die Tierformen mit Gips, Watte u. s. w. herstellte, ehe sie von der Haut überzogen wurden. Dabei hat er, wie er später lachend zu sagen pflegte, mehr von der

Abb. 38. Jules Dalou. Vase. Luxembourg.
(Nach Gonse, Sculpture française. Paris. H. May.)

plastischen Anatomie gelernt, als in der Ecole des Beaux-Arts. Nebenbei lieferte er kunstgewerbliche Modelle für einen Bronzefabrikanten. Dann wurde die in seinen freien Stunden geschaffene Figur eines eben aus der Seine gestiegenen Jungen, der die Strümpfe anzieht, im Salon aufgenommen, und als einige Monate später ein Kamerad zu ihm kam und ihm neue Aussichten als Bildhauer eröffnete, ließ

er diese Beschäftigung fahren und schuf die ersten Arbeiten, die uns erhalten geblieben sind.

Es handelte sich um die Ausschmückung des Palastes der Marquise von Paiva, die als die Frau eines armen russischen Schneiders nach Paris gekommen war und später als die Gattin des Grafen Henkel von Donnersmarck in Schlesien gestorben ist. Die Marquise ließ ihren Palast ganz und gar mit Möbeln, Teppichen, Tapeten u. s. w. ausstatten, die eigens für sie entworfen und ausgeführt wurden, und deren Muster man sonst nirgends in der Welt sehen konnte. Die Decken und Wände, die Kamine und Türen waren von den ersten Malern und Bildhauern mit Gemälden und Skulpturen geschmückt. Außer Dalou haben hier Carrier-Belleuse Picon, Aubé, Barrias, Cugniot u. s. w. gearbeitet. Alle ihre Werke sind noch an Ort und Stelle, und als der Palast im Jahre 1902 zum Verkaufe ausgeschrieben war und deshalb besichtigt werden konnte, erhielt das Publikum Gelegenheit, diese sonst verborgenen Kunstschätze zu beschauen. Dalou zeigt sich in dem Kamin, dem Plafond und den Reliefs an den Türen bereits als ein großer dekorativer Künstler, erinnert aber noch zu sehr an seine Vorbilder, um als selbständiger und eigenartiger Meister gepriesen werden zu können. Die Karyatiden des großen Kamins erinnern an Puget, den großen Barockbildhauer, das knieende junge Mädchen am nämlichen Kamin und die beiden Putten am Plafond des großen Salons könnten von Carpeaux sein, und der große Plafond im Speisesaal erinnert nicht nur an die französische Hochrenaissance, sondern ist in der Tat eine Vergrößerung und Verarbeitung einer berühmten Schüssel des Keramikers Palissy. Wenn man die Werke eines jungen Künstlers von fünfundzwanzig Jahren für die Arbeiten anderer bekannter Meister halten kann, so ist das noch kein Grund zum Tadel: wenn nur die Vorbilder gut sind. Das ist bei Dalou der Fall, und man könnte nur wünschen, daß alle Bildhauer von fünfundzwanzig Jahren Arbeiten lieferten, die man Carpeaux oder Puget in die Schuhe schieben könnte.

Durch die Arbeiten im Palais Paiva und durch einige ähnliche dekorative Aufträge, die ihm von Architekten gegeben wurden, war Dalou wieder der Skulptur zugeführt worden. Er trat sogar wieder in die Akademie ein und beteiligte sich neuerdings an der Romkonkurrenz. Wiederum ohne Erfolg. Indessen erstaunten seine Kameraden doch nicht wenig, als Dalou ihnen kurze Zeit darauf mitteilte, er wolle die sogenannte hohe Kunst ganz aufgeben und in die Werkstatt eines Bronzegießers und Goldschmiedes eintreten, wo er sein gesichertes Auskommen habe. Der Grund dieses Entschlusses lag in der alsbald ausgeführten Absicht des damals achtundzwanzigjährigen Künstlers, diejenige heimzuführen, die er bis zu ihrem Tode als seinen guten Engel verehrt und fast angebetet hat. Den Beweis für diese unwandelbare Liebe würde man, auch wenn sein Lebenslauf unbekannt geblieben wäre, in den Arbeiten des Bildhauers finden: in allen seinen Frauengestalten, in der großen Republik wie in der Gerechtigkeit am Denkmale Scheurer-Kestners, in seiner „jungen Mutter" wie in dem „Ruhme" am Monumente für Eugen Delacroix, findet man die idealisierten Züge der Gattin Dalous wieder. Dalou arbeitete jetzt im Taglohn, wanderte jeden Morgen zur Werkstatt und kehrte jeden Abend zu seiner bescheidenen Wohnung zurück. Er verdiente anfänglich einen, später zwei

Franken die Stunde, und später pflegte er zu sagen, diese Zeit seines Lebens sei die sorgenfreieste und glücklichste gewesen. Neben dieser regelmäßigen Arbeit für den Goldschmied Fannière fand er Zeit, für Architekten dekorative Figuren zu liefern und außerdem entstanden damals zwei Arbeiten, die im Salon gezeigt wurden: Amor und Psyche, eine in ihrem graziösen Reize an Clodion erinnernde, in der

Abb. 39. Jules Dalou. Der Triumph der Republik auf der Place de la Nation.

Haltung dem „Kusse" Rodins etwas ähnelnde Gruppe, die der Meister später zerschlagen hat und von der nur eine kleine Federskizze übrig ist, und eine „Stickerin", das einfache sitzende Porträt seiner jungen Frau, womit Dalou eine lange Reihe von Statuetten begann, die man jetzt in England suchen muß, und die in Frankreich selbst ganz unbekannt sind.

Nach England kam Dalou durch die Kommune. An dem Aufstande der Pariser gegen die reaktionären und klerikalen Parteien, die sich den Untergang der soeben geborenen Republik zum Ziele gesetzt hatten, nahm Dalou tätigen Anteil.

Deshalb wurde nach dem Einzuge der Versailler ein Verhaftsbefehl gegen ihn erlassen, und nachmals wurde er in contumaciam zu lebenslänglicher Deportation verurteilt. Als kurios mag hier der Umstand erwähnt werden, daß Dalou nicht etwa heimlich oder unter einem falschen Namen Frankreich verlassen hat. Es herrschte damals eine solche Konfusion in Paris, daß Dalou es wagte, einfach einen Paß auf seinen eignen Namen zu verlangen, der ihm am 6. Juli ohne weiteres ausgehändigt wurde, obgleich, wie gesagt, ein Verhaftsbefehl gegen ihn erlassen war.

In England fand er seinen alten Kameraden Legros, und außerdem stellten sich hier unzählige französische Flüchtlinge ein, so daß es ihm an angenehmem Umgange nicht fehlte. Legros verschaffte ihm bald einige Aufträge, und es dauerte nicht lange, bis Dalou zu den gefeiertsten und gesuchtesten Bildhauern Londons gehörte. Hier hat er eine ganze Reihe von Statuetten geschaffen, die mit der natürlichsten Auffassung den höchsten Adel der Formen verbinden. Die Fesseln des Klassizismus, die ihm hie und da noch anhingen, wußte er ganz abzustreifen, und wie Meunier seinen modernen Arbeitern griechische Formenschönheit gegeben hat, verband Dalou in seinen Statuen der Fischerinnen von Boulogne, der jungen Mutter mit ihrem säugenden Kinde, der jungen Mutter mit ihrem Kinde auf dem Schaukelstuhl, der von dem Liede Pierre Duponts „L'Aiguille" inspirierten Näherin, der Leserin und in zahlreichen Porträtstatuetten und Büsten die gesunde und natürliche Auffassung eines klar seine Umgebung beschauenden unbefangenen Menschen mit dem Schönheitsgefühl eines Meisters der Renaissance. Dalous Tätigkeit in England ist für die moderne Entwickelung der englischen Skulptur von hoher Bedeutung geworden: er war fünf Jahre lang als Professor der Skulptur im College of art tätig, und sein Unterricht, der infolge seiner mangelhaften Kenntnis der englischen Sprache ein Anschauungsunterricht war, hat die bedeutendsten jüngeren Bildhauer Englands beeinflußt.

Obgleich es also dem Meister in England sehr wohl ging, obgleich er von seinen englischen Kameraden hochgeschätzt und von der Aristokratie mit Aufträgen überhäuft wurde, war Dalou als echter Franzose doch nie glücklich oder auch nur heimisch in London. Er hatte unaufhörlich Heimweh und sehnte sich nach Paris zurück. In den neun Jahren seines Londoner Aufenthaltes brachte er es in der englischen Sprache kaum über die Anfangsgründe hinaus, und ebensowenig konnte er sich englischen Sitten und Gewohnheiten fügen. Seine Freunde in Frankreich suchten seine Begnadigung durchzusetzen, und mehrere Male schienen ihre Bemühungen dem Erfolge nahe: sie scheiterten jedesmal an dem Stolze des Künstlers, der sich nicht nur selbst weigerte, irgend etwas einem Gnadengesuche ähnliches zu unterzeichnen, sondern auch seinen Freunden streng verbot, sich mit einer solchen Petition an die Regierung zu wenden.

Kaum aber war die Amnestie beschlossen, als Dalou spornstreichs nach Paris eilte. In London ließ er alles stehen und liegen, bestieg Zug und Dampfer, lief zwei Tage in Paris herum, um die alten Freunde zu besuchen und Pariser Luft zu atmen, und kehrte dann nach London zurück, wo er teils von seinem Professorat, teils von einer soeben begonnenen großen Arbeit, der größten seines Lebens, zurückgehalten wurde. Die Stadt Paris hatte eine Konkurrenz für ein Denkmal der

Republik ausgeschrieben, und Dalou, der die Republik im Herzen trug als seine ideale Göttin, hatte beschlossen, sich an dieser Konkurrenz zu beteiligen. Aus seiner hundertmal veränderten Skizze ist schließlich das herrliche Monument geworden, das zuerst in Gips bei Gelegenheit der Weltausstellung von 1889 und als Demonstration gegen den boulangistischen Cäsarismus und zehn Jahre später in der

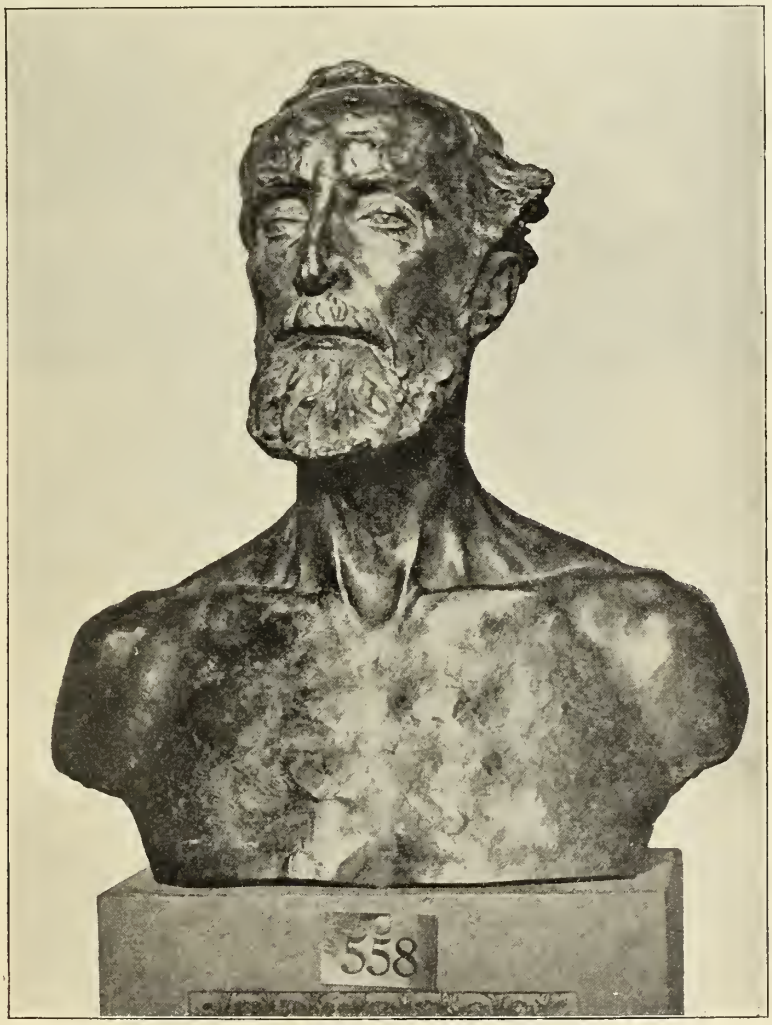

Abb. 40. August Rodin. Der Bildhauer Dalou.

definitiven Gestalt als gewaltiges Bronzemal enthüllt wurde, wobei die Feier wiederum zur gewaltigen Demonstration der Republikaner gegen die unter dem nationalistischen Banner vereinigten monarchistischen, reaktionären und klerikalen Heerscharen wurde. Indessen wurde bei der Konkurrenz der Entwurf Dalous nicht angenommen, und zwar ist es höchst bezeichnend, daß die vier Bildhauer, welche der Jury angehörten, am heftigsten gegen den Entwurf ihres Kollegen

Abb. 41. August Rodin. Kopf des heiligen Johannes.

agitierten. Die Skizze hatte aber einen so großen Eindruck auf das unbefangene Publikum und auf die übrigen Preisrichter gemacht, daß die Stadt Paris nicht nur den äußerst banalen und nichtssagenden Entwurf bestellte, der jetzt den Beschauer an der Place de la République langweilt, und dessen Autor von der Jury mit dem ersten Preise bedacht worden war, sondern auch die Skizze Dalous.

Ein Vergleich der beiden „Republiken", die jetzt auf der Place de la Nation und auf der Place de la République stehen, zeigt am besten den Unterschied zwischen einem nach allen Regeln der akademischen Kunst geschaffenen offiziellen Denkmal und einem aus der Seele und dem Herzen des Meisters hervorgegangenen Liebeswerke. Das Denkmal Dalous ist das begeisterte Preislied des zum höchsten Entzücken hingerissenen Liebhabers und Anbeters, sein Gegenpart ist das frostige Pensum eines pedantischen Schulmeisters. Dalou war stets ein begeisterter Bewunderer der barocken Kunst des 17. Jahrhunderts, und in allen seinen dekorativen Arbeiten holte er sich in dem Formenschatze jener Zeit Rat. So steht seine Republik auf einem reich geschmückten Prunkwagen im Stile Ludwigs XIV.; der Wagen wird von zwei Löwen gezogen, auf deren einem als Lenker der fackelhaltende Genius der Freiheit sitzt; um ihn zu rüstigem Vorwärtsrollen zu bewegen, schieben links die Gerechtigkeit in Gestalt einer reich gekleideten Frau, rechts ein unmittelbar aus dem Leben genommener Arbeiter in Schurzfell und Holzschuhen an den Rädern des Wagens; dahinter schreitet dann eine von nackten Kindern umspielte und selbst ganz nackte Abundantia und streut Blumen und Früchte aus. Der dekorative Aufbau dieses Denkmals ist über alles Lob erhaben, und die Einzelheiten des Dekors an den Gewändern und an dem Prunkwagen sind so fein vollendet, daß ein Goldschmied sie als Modelle benutzen könnte. Von den Einzelfiguren ist neben

der einfach großen und edlen Gestalt der aufrecht der Stadt entgegenschauenden Republik der Arbeiter am besten gelungen. Man sieht, daß diese beiden Figuren Dalou selbst den höchsten innerlichen Genuß bereiteten. Sämtliche Figuren sind von ihm erst zu verschiedenen Malen nackt durchgearbeitet, dann bekleidet und schließlich in der jetzigen Größe fertigmodelliert worden. Das ganze Denkmal ist aus Bronze und dürfte in seinen Dimensionen von 22 Metern Länge, 12 Metern Höhe und 8 Metern Breite wohl das größte Bronzedenkmal der Welt sein. Die einzelnen Figuren sind zwischen 4 und 5 Meter hoch, und ihr Guß ist interessant, weil einige

Abb. 42. August Rodin. Der Kuß.

der Figuren mit der verlorenen Wachsform gegossen sind, was seit der Renaissance bei so großen Arbeiten nicht mehr versucht worden war.

Die bekannteste Arbeit Dalous ist aber nicht dieses große Denkmal, sondern was in Frankreich jedes Schulkind von ihm kennt, ist das in der Deputiertenkammer an einer dunkeln und verborgenen Stelle untergebrachte Relief, worauf man Mirabeau sieht, der dem Marquis von Dreux-Brézé die Türe weist und sich weigert, dem Befehl des Königs an den Tiers Etat zu gehorchen. Dieses Relief, das wie alle Arbeiten Dalous seine vorzüglich dekorative und malerische Begabung zeigt, ist durch Stiche und Photographien in Frankreich sehr verbreitet worden und hängt in allen öffentlichen Schulen und Bürgermeistereien. Bei dem Denkmal für

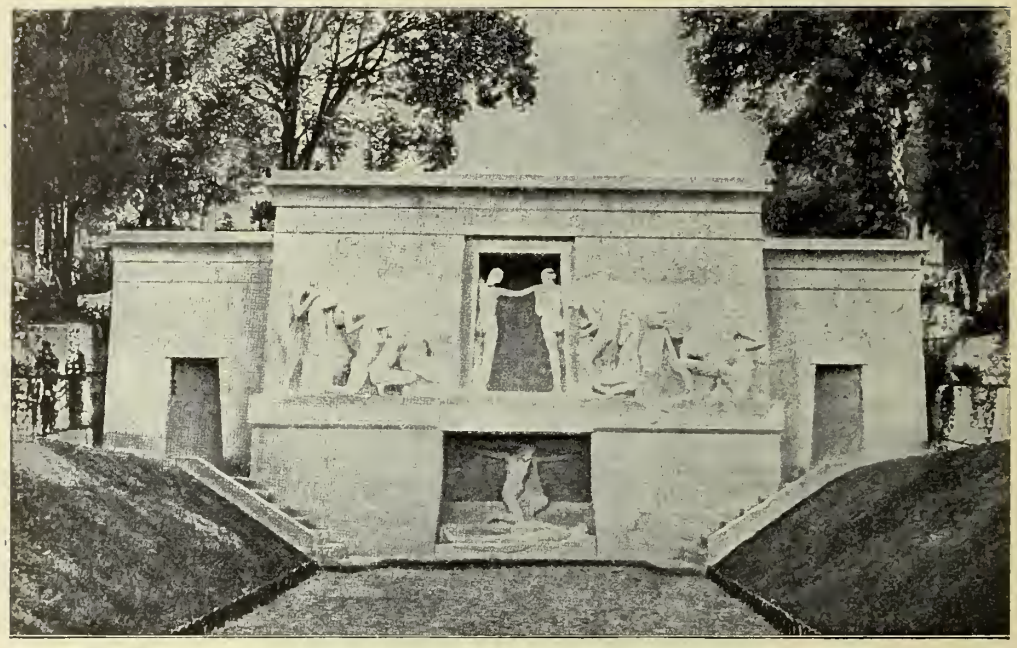

Abb. 43. A. Bartholomé. Gesamtansicht des Monument aux Morts in Paris.

Eugen Delacroix ist es wiederum der dekorative Schwung des Aufbaues der Massen, der die Bewunderung des Beschauers zunächst erweckt. Nachmals erregt die vollendete Ausführung der Einzelfiguren und die überaus charakteristische Büste des Malers immer neues Entzücken. Bei dem Denkmal für Alphand, dem Direktor der öffentlichen Arbeiten der Stadt Paris, hat Dalou um den Sockel, der Alphand trägt, vier lebensgroße Porträtfiguren gruppiert: den Maler Roll, den Architekten Formigé, den Ingenieur Huet und endlich Dalou selber. Alle vier lauschen den Worten Alphands, der sich vorbeugt und mit ausgestreckter Hand die zu vollendende Arbeit zeigt. Diese fünf Figuren werden von einer Exedra flankiert, auf deren Wänden ein Fries von Arbeitern dargestellt ist. Während der Delacroix im Garten des Luxembourg und der Alphand auf der Avenue du Bois de Bologne Aufstellung gefunden hat, muß man den fernen Square des Epinettes in Batignolles aufsuchen, um das Denkmal für den Anstreichermeister Leclair zu finden. Leclair hatte seinen Arbeitern einen Gewinnanteil ausgezahlt und im kleinen einen sehr gelungenen sozialistischen Versuch gemacht. Aus Dankbarkeit stifteten ihm seine Leute dieses Denkmal, auf dem man einen Anstreicher im Kittel, mit dem Farbentopfe und den Pinseln in der Hand, sieht, wie er auf den etwas höher stehenden Meister zueilt.

Dieser Anstreicher, der Arbeiterfries und der Schmied vom Denkmal der Republik bringen uns zu der großen Arbeit Dalous, die sein Lieblingstraum bleiben mußte, da der Tod ihn vor der Ausführung überraschte. Vorher aber seien noch zwei Arbeiten von ihm erwähnt, worin er an ausgelassener Lebenslust und quecksilberner Fröhlichkeit mit Rubens, Clodion und Carpeaux wetteifert: der trunkene

Silen im Luxembourggarten, den sein feuchtfröhliches Gefolge von Satyrn und Bacchantinnen vergebens auf einem bäumenden und ausschlagenden Esel festzuhalten sucht, und das Hochrelief des Bacchanals, an dem Brunnen in den Pariser Blumen-

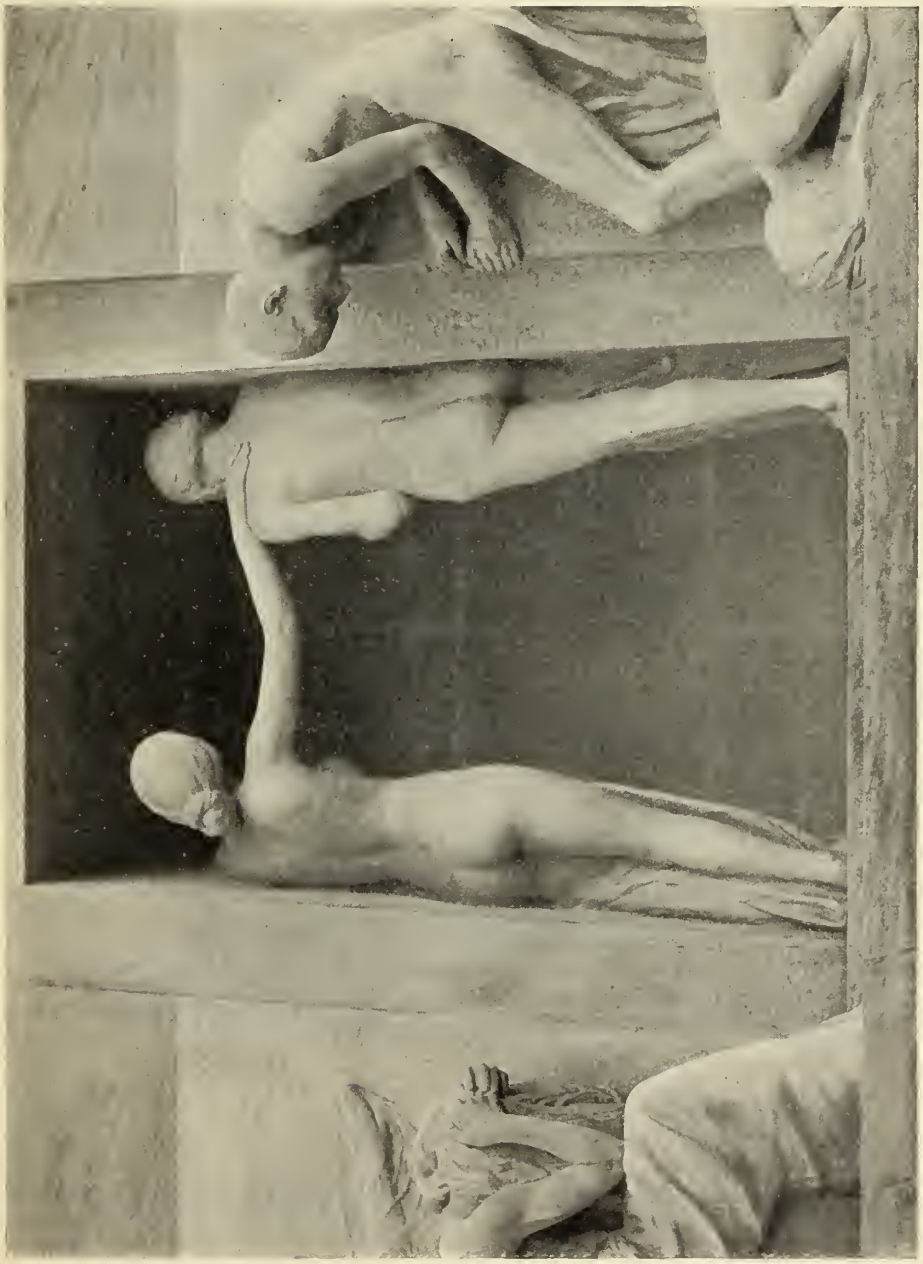

Abb. 44. A. Bartholomé. Mittelgruppe des Totenmales.

treibhäusern, worauf zwei Bacchantinnen und zwei Faune in toller Weinlaune ihre Scherze treiben.

Die letzten zehn Jahre seines Lebens trug sich Dalou mit dem Gedanken,

den Arbeitern ein würdiges Monument zu setzen, ein Denkmal ohne jede Allegorie, das jedem Manne aus dem Volke verständlich sein solle. Nach mehreren Versuchen entschloß er sich für die Form einer Säule, an deren Fuß in sechzehn Nischen ebensoviele Arbeiter stehen sollten, während die vier Seiten des Sockels von Reliefdarstellungen eingenommen wurden. An dem langen Schaft der Säule hingen dann als Trophäen die Werkzeuge der Arbeiter. Zu diesem Denkmal machte der Künstler unzählige Studien und vollendete schließlich die sämtlichen Nischenfiguren

Abb. 45. A. Bartholomé. Porträtmaske des Kunstgelehrten Tadamasa Hayashi.

in einem Sechstel der definitiven Größe. Auch zwei der Reliefs sind ganz vollendet, und das Modell des ganzen Baues ist bis auf die kleinsten Einzelheiten durchgeführt. Die Reliefs stellten die Arbeit in der Großstadt, auf dem Lande, unter der Erde und auf dem Meere dar, und in den Nischen standen dann als Rundfiguren die Vertreter der verschiedenen Zweige der Arbeit. Die kleinen Statuetten, die in Lebensgröße ausgeführt werden sollten, sind ebenso wie die fertigen Reliefs nach dem Tode Dalous in Bronze gegossen worden, und hoffentlich wird die ganze Arbeit an einem öffentlichen Orte Aufstellung finden. Wenn man auch nicht wünschen kann, daß einem andern Künstler die Ausführung des Entwurfes

übertragen werde, so ist doch zu hoffen, daß die Idee nicht verloren ist. Nachdem man den Zerstörern und Vernichtern allenthalben Krieger- und Schlachtendenkmäler gesetzt hat, wird hoffentlich einmal die Zeit kommen, wo auch der Arbeiter als Schöpfer und Aufbauer aller Zivilisation sein würdiges Monument erhalten wird. Dalou hatte dieses würdige Monument ersonnen, und hätte ihn nicht der Tod

Abb. 46. A. Bartholomé. Das Geheimnis. Marmorgruppe.

aus seiner rastlosen Tätigkeit gerissen, so wäre dieses einzigartige Denkmal der vornehmste Schmuck der Stadt Paris geworden.

Außer diesem Entwurfe hat Dalou das vollkommen ausgeführte und fertige Modell eines Denkmales für Scheurer-Kestner hinterlassen, das in der nächsten Zeit aufgestellt werden wird. Der Hauptschmuck dieses Denkmales sind die beiden Frauengestalten der Wahrheit und der Gerechtigkeit, die erstere eine kaum dem Kindesalter entwachsene Mädchenfigur, die zweite das idealisierte Porträt der ihrem Gatten in den Tod vorangegangenen Lebensgefährtin Dalous. Schließlich

müssen noch die ganz vorzüglichen Büsten Dalous genannt werden, welche mit den Büsten Rodins die besten Bildnisse der neueren französischen Plastik sind und hinter den schönsten derartigen Schöpfungen der Renaissance und Houdons nicht zurückstehen.

Abb. 47. Jean Paul Aubé. Dante.

Kein Künstler der Gegenwart hat seine Zeitgenossen so sehr interessiert wie August Rodin. Ohne in Extreme zu geraten, ohne ihn mit seinen Bewunderern für einen Gott zu halten, der einen Tonklumpen nur anzurühren braucht, um daraus ein unsterbliches Meisterwerk zu schaffen, und ohne seinen Gegnern Recht zu geben, zu denen die sämtlichen Vertreter der offiziellen Zuckerbäckerei gehören und die infolge ihrer akademischen Verknöcherungen nicht im stande sind, ein außerhalb der obrigkeitlich anerkannten Schulkunst tätiges Genie zu verstehen, wollen wir uns bemühen, dem problematischen Wesen dieses vielumstrittenen Künstlers gerecht zu werden.

Geboren in Paris im Jahre 1840 erhielt Rodin seine erste künstlerische Anleitung von Barye und arbeitete dann eine Zeitlang in der Werkstatt von Carrier-Belleuse, der unter dem zweiten Kaiserreiche der Hoflieferant der eleganten Welt war und die Paläste der Pariser Welt und Halbwelt mit Marmor- und Bronzegöttinnen, Büsten und dekorativen Skulpturen ausschmückte. Im Jahre 1864 stellte der junge Künstler zum erstenmal im Salon aus: die seither unter dem Namen des Mannes mit der zerbrochenen Nase berühmt gewordene Büste, eine vorzügliche Arbeit, die sich den herrlichen Porträts der florentinischen Renaissance vergleichen läßt, um der Häßlichkeit und Sonderbarkeit des Modells willen aber wenig Gnade vor den Kunstrichtern des Salons fand. Diese Büste war gewissermaßen der Protest Rodins gegen die süßen und geleckten Figuren, die er zur gleichen Zeit für Carrier-Belleuse ausführte.

Die ganze Arbeit der nachfolgenden Jahre fand sich bei Gelegenheit der

Weltausstellung im Jahre 1900 zusammen, als die Stadt Paris dem Künstler ein Grundstück am Almaplatze überließ, damit er sein ganzes Lebenswerk übersichtlich vorführen könne. Die unvergleichliche, nervöse Kunst des Bildhauers wurde

Abb. 48. Jean Antoine Injalbert. Wettläufer.

hier dem Besucher ebenso offenbar wie die an Charlatanismus streifende Selbstüberschätzung und der Mangel an dekorativem Sinne. Neben herrlichen Büsten und Statuen, die an Größe der Auffassung, sprühendem Gedankenreichtum und vollendeter technischer Ausführung ihresgleichen kaum anderswo als bei den

Florentinern der Renaissance finden, waren putzige Augenblickseinfälle, flüchtige Skizzen und oberflächliche Entwürfe zu sehen, und alles wurde mit der nämlichen achtungheischenden Gravität vorgeführt. Der Katalog sorgte schon dafür, dem

Abb. 49. P. Roger-Bloche. Die Frierenden.

Beschauer den gehörigen Respekt einzuflößen, denn hinter jeder Nummer stand ein überschwengliches Lebenslied von einem Mitgliede der ihrem Gotte Rodin blind ergebenen literarischen Kapelle. Diese Kapelle, die jedes Blatt Papier, das Rodins Hand mit der Feder oder dem Stifte berührt hat, für eine göttliche Offen-

barung, jedes Tonklümpchen, dem er seine Finger eingedrückt hat, für ein unvergleichliches Meisterwerk hält, ist wohl weit mehr als Rodin selber für die erstaunliche Selbstüberschätzung verantwortlich zu machen, an der dieser unfraglich ausnehmend begabte Künstler krankt.

Die größten und infolge der literarischen Campagne seiner französischen und ausländischen Bewunderer bekanntesten Arbeiten Rodins sind meiner Meinung

Abb. 50. P. Roger-Bloche. Das Kind.

nach nicht seine besten. Sie alle zeigen jedem Unbefangenen, daß Rodin der Sinn für monumentale Wirkung, für dekorative Gesamterscheinung, fehlt. Man besuche nur Calais und beschaue sich seine berühmten Geiseln. Von keiner Seite erhält man einen klaren und verständlichen Überblick, und man muß rund um das Denkmal herumgehen, um festzustellen, welchem Körper alle diese Hände, Füße, Köpfe eigentlich angehören. Aber welche wunderbare Kraft des Gefühles ist in diese einzelnen Stücke gebannt! Eine einzige Schulter oder eine Hand von Rodin enthält mehr Seele als Riesenwerke anderer Meister. Diese Gruppe in Calais

zeigt uns somit deutlich, worin die Stärke und die Schwäche Rodins liegt: er ist kein Meister der Linien und der Form wie Dalou und Bartholomé, aber er versteht es wie kein anderer, in die tiefsten und verborgensten Schlünde der menschlichen Seele einzudringen und das, was er dort entdeckt, in Stein oder Erz nachvibrieren

Abb. 51. Camille Lefèvre. Auf der Straße.

zu lassen. Bei ihm zittert und bebt Fleisch und Haut in warmem Leben, heißes Blut durchströmt die Adern, sinnliche Leidenschaft durchschauert das ganze Gerüste seiner Körper. Wenn man von diesem Gesichtspunkte an die Arbeiten Rodins herantritt, so wird man zumal von seinen kleinen Statuetten, die zumeist von animalischer Sinnenlust durchwogte Frauenkörper darstellen, zur höchsten Bewunderung hingerissen und ebenso sucht man vor seinen geistvollen und lebensprühenden Büsten

vergebens nach den dieſen vollkommenen Meiſterwerken gebührenden Worten des Lobes. Seine Büſten von Jean Paul Laurens, Dalou, Viktor Hugo, Antonin Prouſt, Puvis de Chavannes, Henri Rochefort u. ſ. w. ſchließen den Jahrhundertcyklus franzöſiſcher Porträtſkulpturen ebenſo vollendet ab, wie er von Houdons Voltaire, Waſhington, Gluck, Diderot u. ſ. w. begonnen wurde.

Iſt aber Rodin der unübertreffliche Meiſter der intimen Skulptur, ſo fehlt ihm zur Schaffung monumentaler Arbeiten faſt alles außer der großen techniſchen Begabung des Modellierens. Seine durch tauſend begeiſterte Schilderungen ſchon lange vor ihrer Geburt geprieſene Höllenpforte ſtellt ſich aus der Entfernung, die

Abb. 52. Hippolyt Lefèbvre. Blinde Mädchen.

für eine räumlich ſo große Arbeit doch angezeigt iſt, wie ein wirres Ameiſengewimmel dar. Bei näherem Hinzutreten kann man ſich freilich nicht enthalten, die Fülle von Gedanken und Einfällen zu bewundern, die in den Einzelheiten mit intenſivſter Eindringlichkeit dargelegt ſind, aber der Geſamteindruck iſt durchaus nicht befriedigend. Das in Nanzig aufgeſtellte Denkmal für Claude Lorrain zeichnet ſich durch den bizarren Sockel aus, dem zwei phantaſtiſche Roſſe entſtürmen; dementſprechend iſt der Maler der idylliſch ſchönen und friedlichen Landſchaften im Koſtüm eines Reiſigen mit Stiefeln und Lederkoller dargeſtellt. Der vielumſtrittene Balzac war in dem langjährigen Abmühen des Bildhauers, der in der Figur des Schriftſtellers den umfaſſenden geiſtigen Inhalt ſeiner Werke wiedergeben wollte,

schließlich zu einem Phantom geworden, mehr einem seltsamen Felsengebilde der Natur, als einem Werke von Menschenhand ähnlich. Bei seinem Viktor Hugo und den ihn umschwebenden Musen ist er ebenfalls durch das Gefühl der Unzulänglichkeit der Skulptur, mit bestimmten und somit eng begrenzten Formen

Abb. 53. Jean Baffier. Vielleſpieler.

unendliche Gedanken auszusprechen, zu undeutlichen und verschwommenen Linien verführt worden, aus denen der Beschauer nach Belieben heraus- und hineinlesen kann, was ihm behagt. Sein Johannes der Täufer im Luxembourg endlich ist lediglich ein Beweis seiner außerordentlichen technischen Begabung: ein Akt, dessen Vollkommenheit fast an einen Abguß nach der Natur erinnert.

Am größten ist Rodin in allen jenen Arbeiten, welche die sinnliche und geschlechtliche Leidenschaft ausdrücken. Die räumlich größte und bekannteste davon ist seine Gruppe des „Kusses", wo der ganze Stein Leben und Begierde geworden ist und in schrankenlosem Sinnenkrampfe bebt. Hundert kleinere Arbeiten Rodins atmen die gleiche sinnliche Glut, und auf keinem anderen Gebiete hat er sich mit gleicher Innerlichkeit und ebenso bezwingender Kraft ausgesprochen.

Rodin hat auf die Skulptur unserer Zeit vielleicht mehr Einfluß ausgeübt als irgend ein anderer lebender Bildhauer, indessen ist wohl kaum ein Künstler

Abb. 54. Jean Dampt. Die Großmutter.

weniger als Lehrer zu empfehlen als diese durchaus eigenartige und aparte Persönlichkeit. Was seine Schüler und Nachahmer ihm abgelernt haben, ist gerade jene Verschwommenheit, Unfertigkeit, Skizzenhaftigkeit, die vielen seiner Arbeiten ihr äußeres Merkmal gibt, ohne dadurch ihren inneren Wert zu erhöhen. Die Jünger Rodins, welche hierin die „Skulptur der Zukunft" erblicken, sind in einem Irrtum befangen, der durch das Bedürfnis unselbständiger Geister, sich an eine starke Individualität anzulehnen, erklärt, aber nur zum Teil entschuldigt wird.

Albert Bartholomé hat seine künstlerische Laufbahn als Maler begonnen, und erst nachdem er sich als Porträtist in Pastell und Öl einen Namen gemacht hatte, versuchte er sich im Jahre 1887 zum erstenmal in der Skulptur. Eine Lehrzeit

hat er weder als Maler noch als Bildhauer durchgemacht, er ist auf keiner Akademie gewesen und verdankt sein Wissen und Können ausschließlich seinem Studium der Natur und der alten Meister — und seinen natürlichen Anlagen. Seit Bartholomé der Malerei den Rücken gewandt und sich ganz der Skulptur ergeben hat, sind von ihm eine beschränkte Anzahl kleiner Marmorstatuetten auf den Ausstellungen erschienen, Arbeiten, welche das technische Können, den feinen Geschmack und den vollendeten Formensinn des Künstlers dartun, ohne jedoch — verglichen mit der einen großen Arbeit, welche den Namen Bartholomé in alle Welt getragen hat — im Grunde mehr zu sein als die glücklichen Schöpfungen seiner freien Stunden.

Zwölf Jahre lang hat Bartholomé an dem großen Totenmal gearbeitet, welches jetzt auf der Nekropole des Père Lachaise seinen würdigen Platz gefunden

Abb. 55. F. R. Carabin. Tänzerinnen.

hat. Dieses Meisterwerk wird mit Rudes Marseillaise, Carpeaux' Tanz und Dalous Republik den Ruhm der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts kommenden Geschlechtern verkünden. In der Anlage dem Grabmale der Herzogin von Sachsen-Teschen in der Wiener Augustinerkirche von Canova ähnlich, obschon wahrscheinlich nicht im geringsten von dieser älteren Arbeit beeinflußt, überragt das Totenmal Bartholomés an Adel und Schönheit der Formen wie an seelischem Gehalt alle aus ähnlichen Gefühlen entstandenen und die Friedhöfe und Kirchen Europas schmückenden Bildwerke. Bartholomés Werk gilt nicht einer bestimmten Person, sondern es schildert das Schwinden und Vergehen der gesamten Menschheit. Das Totenmal baut sich in der Art ägyptischer Tempelfassaden mit oben schmäler werdender Fassade in zwei Stockwerken auf; der ganze mittlere Teil ist eine gleichsam in die dunkle Unterwelt führende Türe, die im unteren Stockwerke zur geräumigen Nische geworden ist.

In dieser Nische liegt ein totes Paar und eine quer über die beiden hingestreckte Kindesleiche, während der höher oben knieende Todesengel den Deckel des Sarkophages aufhebt. In der Türe im oberen und bedeutenderen Teile des Bauwerkes steht, mit dem Rücken gegen den Beschauer, ein eben eintretendes junges Paar, rechts und links davon nähert sich der trauernde Zug der Männer, Frauen und Kinder der dunkeln Todespforte. Die ergreifende Größe dieser Anlage wird durch die vollendete Ausführung jeder einzelnen Figur und jedes Körperteiles verstärkt und betont. Eine jede dieser Gestalten, auch solche, von denen auf dem Monumente kaum eine Hand und ein Teil des Gesichts zu sehen ist, sind von dem Künstler als freie Rundfiguren vollständig ausgeführt und als selbständige Arbeiten lange vor der Feststellung des endgültigen Gesamtplanes im Salon ausgestellt worden. Als dann der Plan des Denkmals beschlossen war, wurden mehrere dieser Figuren, die nicht mehr in den Rahmen paßten, überhaupt weggelassen, und auch in dieser Beschränkung, welche die größere Hälfte der Fassadenfläche glatt und schmucklos läßt, zeigt sich Bartholomé als ein Meister des Stilgefühles. Die edle Einfachheit, die rhythmische Verteilung der Massen und Formen, wie der tiefe Ausdruck, der jeden einzelnen Teil beseelt und dem großen Werke auch die innere Einheitlichkeit gibt, machen dieses Totenmal zum ergreifendsten Epos von der Nichtigkeit des menschlichen Lebens und zu einem der schönsten und vollkommensten Werke der Bildhauerkunst. In einer trauernden Frau, die eigentlich ebenfalls für dieses Totenmal bestimmt war, nachmals aber für das Grab Meilhacs auf dem Montmartre-Friedhofe umgearbeitet wurde, und in zahlreichen größern und kleineren Bildwerken, die vor oder nach der Aufstellung des Denkmals auf den Ausstellungen erschienen sind, finden wir den nämlichen Adel der Formen und die gleiche Stärke des Gefühles.

Abb. 56. F. R. Carabin.
Bretonischer Dudelsackpfeifer.

Rodin, Dalou und Bartholomé waren oder sind die Führer der nicht akademischen, unabhängigen Skulptur des heutigen Frankreich. Nach ihnen müssen genannt werden: Jean Paul Aubé, dessen Dante eine der charaktervollsten und besten in Paris aufgestellten Statuen ist, und der zu den begabtesten Porträtisten in der französischen Skulptur der letzten dreißig Jahre gehört; Jean Antoine Injalbert hat ebenfalls zahlreiche, durch ihre natürliche Auffassung und lebendige Wiedergabe ausgezeichnete Büsten geschaffen, gefällt sich sonst im Reiche der Satyrn und Bacchantinnen und ist mit seiner bekanntesten sehr hübschen Arbeit, einem laufenden Knaben, im Luxembourg vertreten; Alfred Boucher, von dem eine vor-

Abb. 57. F. R. Carabin. Bretonische Tänzer.

zügliche Gruppe um die Wette laufender Jünglinge im Luxembourggarten steht, sucht seine Modelle, wo Millet sie fand, und manche seiner Bauern, Schnitterinnen, Heuwenderinnen, jungen Mütter u. s. w. sehen ganz aus wie in die Skulptur übertragene Schöpfungen des großen Bauermalers von Barbizon; Camille Lefèvre stellt mit lyrischem Beigeschmack aufgefaßte Straßenfiguren dar; Paul Roger-Bloche steht in manchen seiner Arbeiten, so besonders in der ganz dem tief innerlichen Gefühle des Mutterglückes hingegebenen Frau mit dem Säugling, dem Maler Carrière nahe; er geht in seinen Arbeiten nicht nur der schönen Form nach, sondern bedient sich ihrer nur, um den Zustand einer Seele auszudrücken; die schönste Arbeit des jungen Meisters ist bis jetzt neben dem bereits genannten Mutterglück seine Gruppe der beiden Frierenden, eine Arbeit, die den immer noch im Gefängnisse der Antike und der Renaissance schmachtenden Künstlern zeigt, wie schön sich das moderne Kostüm des ersten besten Vagabunden oder Arbeiters plastisch verwerten läßt; Hippolyt Lefèvre hat nach einigen kleinen Erfolgen, wie mit der vom Staate angekauften Marmorgruppe der Niobe mit ihren Kindern und der reizenden Statuette Mignon, mit seiner durch Adel der Formen, natürliche Einfachheit der Anordnung und innerlichen Gehalt gleich ausgezeichneten Marmorgruppe der blinden Mädchen im Jahre 1902 die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen und gehört mit Roger-Bloche und einigen anderen, die bereits genannt sind oder noch genannt werden, zu den kommenden Führern der französischen Skulptur; Alexander Charpentier steht an der Spitze jener modernen Künstler, die sich dem Kunsthandwerke zugewandt haben und der Materie mehr Beachtung schenken, als auf den Akademien zu geschehen pflegt; er hat in allen möglichen Stoffen gearbeitet, in Marmor und Bronze, in Fayence und Steingut, in Holz und edlen Metallen,

und wir besitzen kleine Plaketten und lebensgroße Gruppen, lederne Bucheinbände, Metallleuchter, Kleinodien, Schränke, Tische und Stühle von ihm; als seine bedeutendsten Arbeiten seien genannt: die Bäcker, ein in der Art der assyrischen Tempelfassaden aus polychromen, glasierten Ziegelsteinen zusammengesetztes Relief mit lebensgroßen Figuren und seine Brunnenfigur eines sich im Wasserspiegel betrachtenden Knaben aus Steingut; außerdem hat er zahlreiche sehr hübsche und lebendige Büsten, Porträtmedaillen, Statuetten und Plaketten geschaffen, und in dem Denkmal für Emil Zola, das er zusammen mit Konstantin Meunier ausführt,

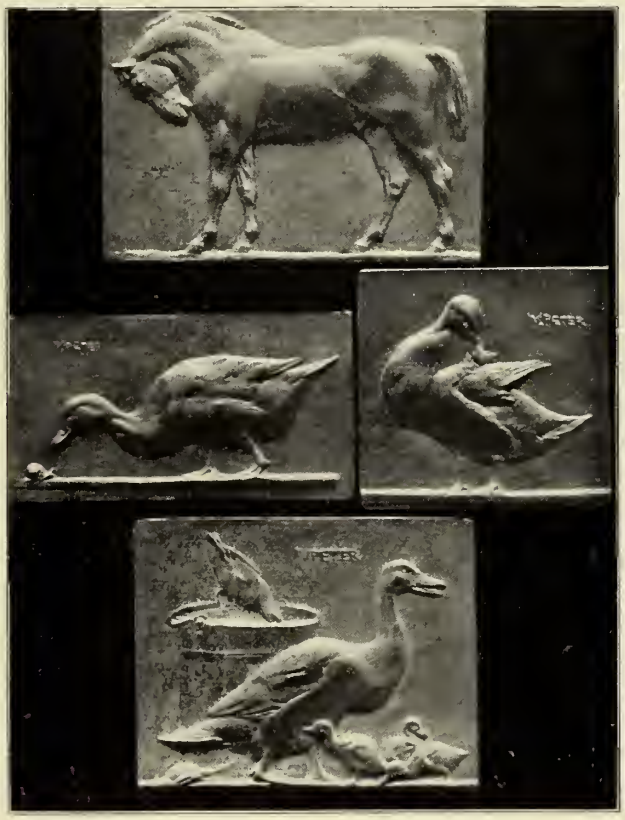

Abb. 58. Viktor Peter. Plaketten.

wird er seine monumentale Begabung betätigen können. Im Zusammenhange mit Charpentier muß Jean Carriès genannt werden, der eigentliche Schöpfer der von japanischen Einflüssen durchströmten modernen Keramik, der zugleich ein außerordentlich begabter Bildhauer war und sein technisches Können in mehreren vorzüglichen Bronzebüsten, seine künstlerische Eigenart aber hauptsächlich in dem mit seltsamen Masken und Fratzen übersäten großen Portal aus Steingut gezeigt hat, das nach seinem Tode im Salon der Société nationale ausgestellt war. Jean Baffier wendet die Skulptur, abgesehen von einigen Büsten, fast nur zu kunstgewerblichen oder raumschmückenden und nützlichen Zwecken an; seine bedeutendste

JEANNE MATHILDE CLAUDET
CHAPLAIN
ELENE BIBESCO
PRINCESSE
CAMILLE SÉE
ROMMLER

Abb. 59.

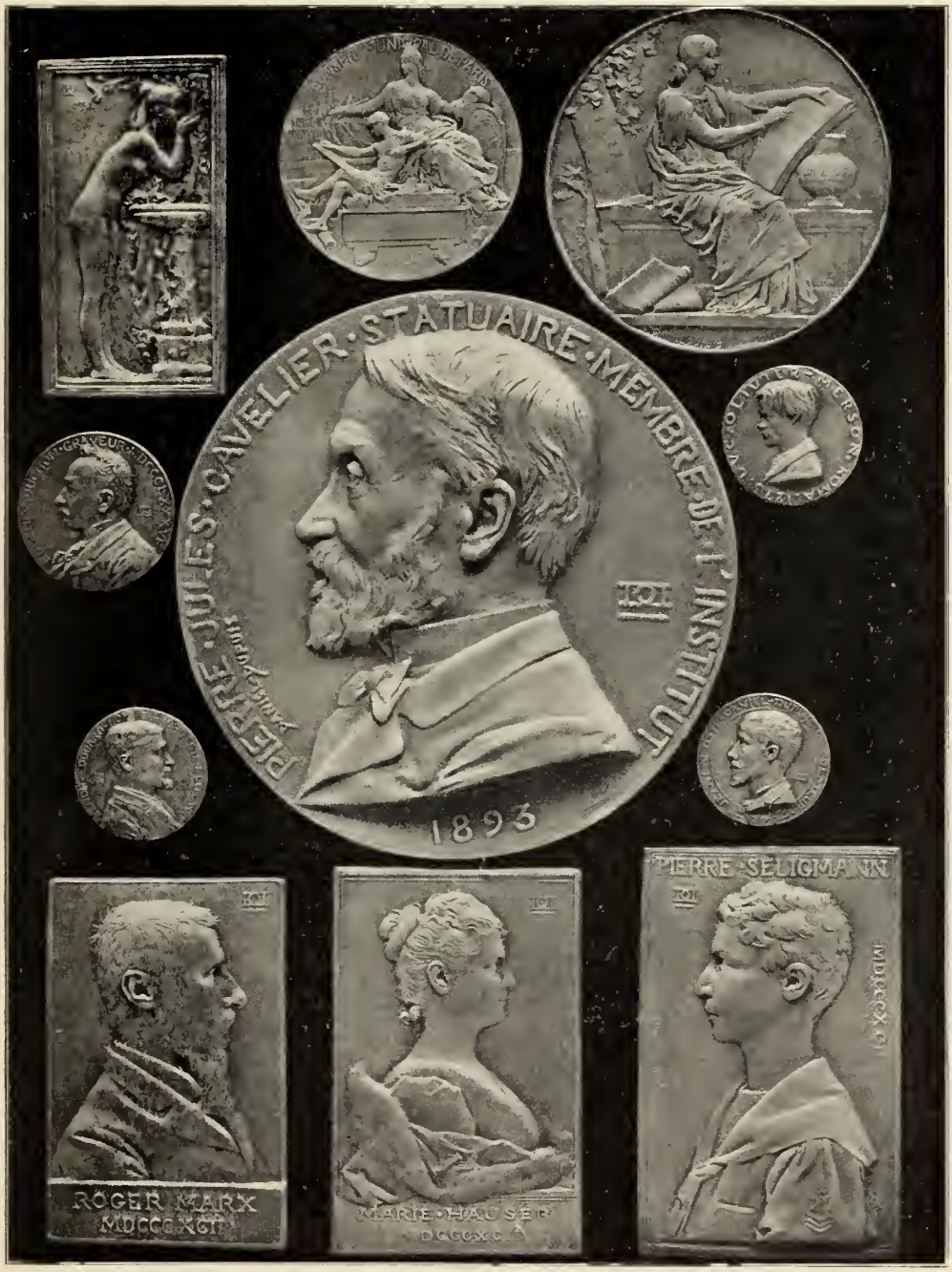
PIERRE·JULES·CAVELIER·STATUAIRE·MEMBRE·DE·L'INSTITUT
1893
ROGER MARX
MDCCCXCI
MARIE·HAUSER
PIERRE·SELIGMANN
MDCCCXC

Abb. 60.

Arbeit ist ein großer Kamin, dessen Platte von lebensgroßen Figuren von Winzern und Winzerinnen getragen wird und worüber sich ein Relieffries von Weinlesern und Keltern hinzieht; auch Jules Desbois, dessen Werke im Jahre 1896 im Salon du Champ de Mars vereinigt gezeigt wurden, hat zahlreiche kunstgewerbliche Gegenstände, besonders in Zinn, Bronze und Holz, geschaffen; seine bedeutendsten Werke sind die Bronzegruppe des in der Gestalt einer schon halb zum Gerippe gewordenen alten Frau erscheinenden Todes, der einen abgemagerten Greis abholt, die lebensgroße Holzfigur „La Misère", ein nacktes altes Weib, dessen abgemagerte

Abb. 61. P. J. Mène. Jäger und Meute.

Formen in der ganzen packenden Häßlichkeit des Lebens wiedergegeben sind, und die anmutige Gruppe der Leda mit dem Schwan; Pierre Roche, ein Schüler Dalous, wendet gerne das im 17. Jahrhundert ziemlich häufig, in der Neuzeit sehr selten benutzte Blei als Gußmaterial an; sein überlebensgroßer nackter Mann aus Blei, der einen Fels aus patiniertem Steingut wegzuschieben sucht, ist eine äußerst wirksame und tüchtige Arbeit. Jean Dampt ist wie die meisten dieser Künstler auch kunstgewerblich tätig und hat außer zahlreichen Büsten und Statuen, die sich durch natürliche Auffassung und poetisches Empfinden nicht minder als durch vollendete Technik auszeichnen, äußerst geschmackvolle Möbel aus geschnitztem Holze angefertigt. Viktor Peter, dessen „Träumerei" genanntes Figürchen eines jungen

Mädchens eine der reizvollsten und anmutigsten neueren französischen Skulpturen ist, steht als Tierbildner mit Gardet und Valton an erster Stelle.

François Rupert Carabin, der ebenfalls zu dieser Gruppe der unabhängigen Bildhauer gehört, ist einer der hervorragendsten modernen Kunsthandwerker und wirkt in äußerst interessanter und eigenartiger Weise auf allen Gebieten der angewandten Kunst. Als Bildhauer hat er eine Reihe von vorzüglichen Statuen aus Birnenholz geschaffen, und seine kleinen Bronzestatuetten von Tänzern und Tänzerinnen, die in der quecksilbernen Lebendigkeit, im Auffangen blitzschnell vorüberhuschender Bewegungen und in der echt pariserischen Gossengrazie mit den Zeichnungen und Malereien von Toulouse-Lautrec und Degas wetteifern,

Abb. 62. Emanuel Frémiet. Elefant.

haben befruchtend und aneifernd auf zahlreiche jüngere Bildhauer eingewirkt, so daß durch das Beispiel Carabins eine äußerst interessante Epoche der Kleinplastik herbeigeführt worden ist. Unter diesen Kleinplastikern seien genannt: Louis Dejean, dessen kleine Pariserinnen die ganze ungezogene und beunruhigende Anmut der Blumen des Pariser Pflasters wiedergeben; und der Elsässer Ernst Wittmann, der kleine Bronzestatuetten von Bettlern und Arbeitern sehr lebendig und natürlich modelliert.

Zu den Kleinkünstlern sind auch die Bildhauer zu rechnen, die sich vornehmlich oder ausschließlich der Medaille widmen. Dieser Zweig der Skulptur hat erst in der letzten Generation den großen Aufschwung genommen, der die französischen Medailleure an die Spitze gestellt hat. Erst seit 1890 werden Medaillen und Plaketten in das staatliche Museum des Staates aufgenommen, indessen war doch die Medaille, die im Grunde weiter nichts ist als ein Relief in kleinem Maßstabe,

schon lange vorher von zahlreichen bedeutenden Künstlern gepflegt worden, und gerade von den allergrößten französischen Bildnern des 19. Jahrhunderts, von Rude, Barye und Carpeaux, besitzen wir Medaillen, in denen sich alle Vorzüge der größeren Arbeiten derselben Meister wiederfinden. Daß David von Angers die

Abb. 63. Emanuel Frémiet. Denkmal der Jungfrau von Orleans.

sichersten Grundlagen seines Ruhmes der Medaille verdankt, ist schon erwähnt worden. Indessen wurde dieses Kunstgebiet erst in unseren Tagen zu seiner gegenwärtigen Höhe gebracht, und vermutlich ist dieser Aufschwung der technischen Vervollkommnung der bei der Herstellung benutzten Hilfsmittel zuzuschreiben. So lange der Künstler gezwungen war, sein Modell genau in der endgültigen Größe zu

liefern, ließen sich die Bildhauer von der Mühsal und Pein einer solchen Arbeit abschrecken und wandten sich lieber der Skulptur im größeren Maßstabe zu. Die heutige Technik aber gestattet die Ausführung des Modells in beliebiger Größe und die Reduktion auf das endgültige Maß geschieht auf mechanischem Wege.

Um die Mitte des Jahrhunderts war der an anderer Stelle schon genannte Bildhauer Oudiné der bedeutendste Vertreter dieser Kleinkunst, und aus seiner Schule

Abb. 64. Emanuel Frémiet. Irrender Ritter.

sind Ponscarme, Bottée, Daniel Dupuis, Patey, Alphée Dubois, Degeorge, Chaplain und Oskar Roty hervorgegangen. Ponscarme zeichnet sich in seinen Porträts durch scharfe Charakteristik aus, und er war der erste, der auf den konventionellen erhöhten Rand verzichtete und die Schrift als wesentlichen dekorativen Bestandteil heranzog. Chaplain suchte den Adel der Linien mit der einfachen Wahrheit der Natur zu verbinden, und seine Porträts von Octave Gréard, von Gambetta, Sarah Bernhardt, Gounod, Baudry und anderen sind geradezu unübertreffliche Meisterwerke. Charles Degeorge, dessen vortreffliche Marmorfigur des jugendlichen

Abb. 65. Emanuel Frémiet. Junge und Bärchen.

Aristoteles im Luxembourg steht, erblickte die Gefahren der Medaillenkunst besonders in der leicht drohenden Trockenheit und Schärfe der Linien, umhüllte seine Figuren gleichsam mit der Atmosphäre und ging in seinen Gründen bis in die tiefste Ferne zurück. Daniel Dupuis versteht es wie kaum ein anderer, den Raum geschmackvoll und schön auszufüllen; sein „Gartenbau", zwei Frauengestalten in einem blühenden Garten, ist sehr bezeichnend für diese gefällige, dem Auge schmeichelnde Kunst. Deloye, ein Künstler, der zahlreiche Statuen und Büsten mit dem anmutig neckischen Charakter der Rokokozeit geschaffen hat, erinnert auch in seinen Medaillen an

Abb. 66. Georg Gardet. Löwin und Schlange.

Clodion. Oskar Roty, der größte heutige Medailleur, verbindet den feinsten Geschmack in der Anordnung seiner Formen und Linien mit der natürlichsten und gesundesten Auffassung, und seine dichterische Erfindungskraft ist ebensogroß wie sein die Charaktereigenschaften des Modelles durchdringender klarer Verstand. Patey gibt weniger auf gefällige Anordnung als auf charaktervolle Wiedergabe seiner Modelle: das Doppelbildnis seiner Eltern ist hierfür ein ausgezeichnetes Beispiel. Auch Jules Chéret, der bekannte Plakatmaler, hat einige lebensprühende Medaillen

Abb. 67. Georg Gardet. Kämpfende Panther.

modelliert, und sonst sind als hervorragende Medailleure die an anderer Stelle bereits erwähnten Künstler Carabin, Alexander Charpentier, Pierre Roche, Frémiet, Dampt, Gardet und Viktor Peter zu nennen.

Seit Barye hat es in Frankreich nicht an tüchtigen Tierbildnern gefehlt, doch ist er bis heute der unerreichte Meister geblieben, wenigstens was die aus Bronze gebildeten großen und kleinen Tierfiguren anlangt. In diesem Material war Barye zu Hause, und seine Bronzetechnik ist unübertrefflich. August Cain, der schon zu Lebzeiten Baryes viel genannt wurde und sich der offiziellen Gunst erfreute, bleibt in seinen großen Bronzegruppen, die in den öffentlichen Gärten von Paris auf-

Abb. 68. Paul Dubois. Der Florentiner Sänger. Luxembourg.

gestellt sind, sowie in seinen zahlreichen Arbeiten kleineren Maßstabes weit hinter Barye zurück. Während dieser sein Material bald zur geschmeidigen Haut des Tigers, bald zur gesträubten Mähne des Löwen, bald zum eisenharten Schuppenpanzer des Krokodils oder zum weichen Flaum des Rebhuhns umzuwandeln wußte,

Abb. 69. Paul Dubois. Mutterglück. Luxembourg.

bleibt die Bronze Cains stets das nämliche harte Metall, mag er nun Nilpferde oder Löwen, Pfauen oder Steinadler bilden. Pierre Jules Mène, der Schwiegervater Cains, hat eine Unmenge kleiner Tierbronzen geschaffen, die seine genaue Kenntnis der Tierformen dartun und ob ihrer sauberen und sorgfältigen Ausführung willen Lob verdienen. Künstlerisch stehen die Arbeiten Mènes ungleich tiefer als die Baryes, obgleich sie sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreuten und noch erfreuen. Jacquemart hat ebenfalls Löwen und Tiger modelliert, außerdem

ist er der Schöpfer der Reiterstatue Ludwigs XII. am Rathause in Compiègne und Mohamed Alis in Alexandrien.

Von den zeitgenössischen Tierbildnern ist Emanuel Frémiet der bekannteste. Er ist nicht der naive Freund der Tiere und teilnehmende Erforscher ihrer kleinen und großen Leiden, als welcher Barye sich auszeichnet, sondern es steckt in ihm ein grübelnder Gelehrter, der seine Forschungen statt in dicken Büchern in Bildwerken niederlegt. So hat er in einer Reihe von berühmt gewordenen großen Arbeiten die Menschen und Tiere der Steinzeit geschildert, von denen nur die mit

Abb. 70. Paul Dubois. Jeanne d'Arc.

Bären und Affen kämpfenden Jäger genannt seien, in den Reiterstatuen des gallorömischen Museums zu St. Germain stellt er gallische und römische Krieger dar, Ludwig von Orleans zu Pferde im Schlosse von Pierrefonds und die Reiterfiguren der Jungfrau von Orleans in Paris und Nanzig bringen uns ins Mittelalter, der große Condé in Chantilly und Velasquez vor dem Louvre gehen zur Neuzeit über und die Denkmäler für die Maler Raffet und Meissonier in Paris und für Lesseps in Suez führen uns bis zur Gegenwart. Mit wenigen Ausnahmen hat Frémiet seinen Denkmälern, wo immer es anging, die Form des hoch zu Roß sitzenden Reiters gegeben. Sogar Velasquez ist so dargestellt, und nur Lesseps, Raffet und Meissonier müssen sich ohne Pferd behelfen. Außer diesen monumen-

talen Arbeiten, wozu die Aufträge bei Frémiet fast allzu reichlich eingingen, hat er eine große Anzahl kleiner und kleinster Tierbronzen geschaffen, gewöhnlich mit einem fabulierenden humoristischen Beigeschmack. Bei Frémiet ist der Gelehrte

Abb. 71. H. Chapu. Jeanne d'Arc. Luxembourg.

ebenso mächtig wie der Künstler: seine Menschen und Tiere der Steinzeit, die Tracht, Waffen, Rüstungen u. s. w. seiner mittelalterlichen und neuzeitlichen Reiter entsprechen auch in den kleinsten Einzelheiten den Ergebnissen der Forschung und den gleichzeitigen Dokumenten und können, wie dies bei den erwähnten Statuen zu

St. Germain in der Tat der Fall ist, geradezu als unterrichtende und wissenschaftliche Vorbilder dienen. Daneben fehlt Frémiet nicht ein bedeutender Sinn für dekorative Wirkungen, indessen sind seine Arbeiten gewöhnlich zu korrekt und zu akademisch richtig, um begeisternd zu wirken. Von dem Feuergeiste seines Oheims und Lehrmeisters Rude ist wenig oder nichts auf ihn übergegangen. Vielleicht die

Abb. 72. H. Chapu. Die Huldigung der Jugend.

hübscheste Arbeit von ihm ist der mit zwei jungen Bärchen spielende Faun vom Jahre 1867. Seine zum Teil berühmten Reiterstatuen sind alle ohne Ausnahme vortreffliche, aber im Grunde kalte Arbeiten, bei denen man mehr die technische Geschicklichkeit des Modellierers und das Wissen des Gelehrten als das schöpferische Genie des Künstlers bewundert.

Georges Gardet zieht bei seinen Darstellungen von Hunden und wilden Tieren,

im richtigen Gefühl, daß mit der Bronze nicht über Barye hinaus-, wenn überhaupt an ihn heranzukommen ist, bunte, gefleckte oder künstlich getönte Steinarten vor und erreicht damit außerordentlich schöne Wirkungen. Seine kämpfenden Panther in fleckigem und leicht getöntem Marmor, seine dänische Dogge aus gelblichem Marmor, sein Kakadu aus Onyx, seine Löwen aus Lithographenstein sind alles vorzügliche Arbeiten. Auch Viktor Peter, der bald Marmor, bald Bronze

Abb. 73. Eugen Guillaume. Römisches Ehepaar.

anwendet, hat einige sehr gute Tierskulpturen geschaffen, wovon seine spielenden jungen Bärchen am meisten Gefallen gefunden haben. Charles Valton zieht wie Gardet verschiedene Materialien heran, und eine seiner gelungensten Arbeiten ist ein Wolf aus Bronze, der die im Schnee einer weißen Marmorplatte zurückgelassene Spur eines Mannes verfolgt. Endlich sei noch der junge Künstler Louis Riché genannt, der im Salon des Jahres 1903 mit vortrefflichen Katzenstatuetten aus Wachs, Bronze und Lithographenstein erschienen ist und in dem man einen künftigen Führer der französischen Tierbildnerei begrüßen kann.

Unter den Bildhauern der dritten Republik, welche durch ihr Beispiel und ihre Lehrtätigkeit an der Nationalen Kunstschule einen großen Einfluß auf den gegenwärtigen Stand der offiziellen französischen Skulptur ausgeübt haben und noch ausüben, stehen in erster Linie Chapu, Guillaume, Dubois, Falguière, Mercié, Barrias und der an anderer Stelle genannte Frémiet. Vielleicht der bedeutendste davon ist Paul Dubois, der zuerst als Maler tätig war und heute noch mitunter ein weibliches Bildnis malt. Seine bekanntesten und vielleicht auch besten Arbeiten sind sein Johannes der Täufer und sein florentinischer Sänger im Luxembourg,

Abb. 74. Eugen Guillaume. Die beiden Gracchen.

zarte Jünglingsgestalten von hohem lyrischen Reize, sein großes, den Meistern der französischen und italienischen Renaissance und besonders dem in der nämlichen Kirche durch ein ähnliches Werk vertretenen Michel Colombe nachempfundenes Grabmal für den General de la Moricière in der Kathedrale zu Nantes, eine der bedeutendsten Arbeiten, welche die Neuzeit auf diesem Gebiete aufzuweisen hat, die Reiterstatue des Connetable von Montmorency vor dem Schlosse zu Chantilly und endlich die Jungfrau von Orleans, die einmal vor der Kathedrale zu Reims und ein zweites Mal vor St. Augustin zu Paris Aufstellung gefunden hat und die durch malerische Schönheit der Formen wie durch keusche Innigkeit des Ausdrucks

Abb. 75. Alexander Falguière. Der Märtyrer Tarcinus.

wohl als die beste aller der in den letzten dreißig Jahren entstandenen zahlreichen Jeanne d'Arc-Statuen gelten kann. Frémiets nicht minder berühmte Statue ist weniger graziös und anmutig und besitzt auch nicht die innerliche Gefühlsstärke, welche die Arbeit von Dubois auszeichnet.

Auch Chapus bekannteste und am meisten bewunderte Arbeit ist eine Jeanne d'Arc. Während Frémiet und Dubois die gewappnete Jungfrau zu Pferde dargestellt haben, zeigt uns Chapu ein knieendes, die Hände ringendes und halb entschlossen, halb verzweifelt emporschauendes junges Bauernmädchen, eine gute Arbeit, die ihres klassischen Titels nicht bedurft hätte, um als solche bewundert zu werden. Im Luxembourg befindet sich außerdem eine wichtige Akademiearbeit von Chapu: Merkur den Schlangenstab erfindend. Im übrigen machte sich Chapu durch seine anmutigen Frauengestalten bekannt, die er bei Grabmonumenten und anderen Denkmälern anbrachte und denen bei aller geschmeidigen Anmut der Vorwurf einer zuckerigen und süßlichen Glätte nicht erspart werden kann. Obschon die „Jugend" vom Denkmal für Henri Regnault im Hofe der Nationalen Kunstschule bei ihrem ersten Erscheinen einen Sturm des Entzückens hervorrief und heute noch sehr bewundert wird, kann man sich doch nicht verhehlen, daß es sich hier um eine zwar formvollendete, aber innerlich leere Kunst handelt, die man als die Kalligraphie der Skulptur bezeichnen könnte. Die Statue Berryers im Pariser Justizpalaste, der männliche Stärke und Energie nachgerühmt werden, gehört in Wirklichkeit zur nämlichen Kunstgattung, und in noch weit höherem Maße ist dies der Fall bei der für den Wiener Rothschild modellierten Vase und bei den zahlreichen weiblichen Figuren für Grabmonumente, wovon die als „Pensée" bezeichnete Figur am Grabe der Gräfin von Agoult auf dem Père-Lachaise die bezeichnendste und bekannteste ist.

Eugen Guillaume, der zuerst die Skulpturklasse der Nationalen Kunstschule leitete und dann nach Rom übersiedelte, wo er der Direktor der französischen Akademie in der Villa Medici ist, gehört ganz der klassischen Schule an und sucht seine Vorbilder in den römischen Skulpturen der Kaiserzeit. Seine besten Arbeiten sind recht eigentlich Nachahmungen oder doch Nachempfindungen antiker römischer Bildwerke,

Abb. 76. Antonin Mercié. Quand même.

so die Doppelbüste der beiden Gracchen, das Hand in Hand auf der Steinbank sitzende römische Ehepaar und der Anakreon im Luxembourg. Seine modernen Büsten und Statuen, darunter die Statuen des Komponisten Rameau in Dijon, des Staatsmannes Thiers in Versailles und des Physiologen Claude Bernard vor dem Collège de France, lehnen sich an die nämlichen Vorbilder an, obschon das Kostüm selbstverständlich der Zeit des Dargestellten angepaßt ist.

Der aus Toulouse gebürtige Maler und Bildhauer Alexander Falguière hat zwar eine große Anzahl öffentlicher Monumente geschaffen und gehörte lange zu den offiziellen Denkmalbildnern, in Wirklichkeit aber lag seine Begabung weit mehr auf der lyrischen als auf der monumentalen Seite. Bei weitem seine besten Arbeiten sind der vom Hahnenkampfe heimeilende Junge, die Statue des jugend-

Abb. 77. Felix Desruelles. Der verlorne Sohn.

schönen Royalistenführers Larochejaquelin und der jugendliche Märtyrer Tarcinus im Luxembourg. Sein großes Denkmal in Basel: „Die Schweiz empfängt die Armee Bourbakis“ und zahlreiche andere Monumente, worunter der Statue des Kardinals Lavigerie noch am ersten ein gewisser monumentaler Charakter zuerkannt werden kann, sind tüchtige, aber keineswegs hervorragende Arbeiten. Seinen Mangel an monumentaler Begabung zeigten zwei Riesenarbeiten, die nicht zur Ausführung gelangten: einmal baute er oben auf dem großen Triumphbogen eine ungeheuere

Quadriga auf, das zweite Mal stellte er eine riesige „Republik" in das Pantheon. Beide Male fielen die Versuche so schlecht aus, daß die erhoffte Bestellung der Ausführung dieser Riesenskizzen unterblieb. Am bekanntesten ist eine Diana von Falguière geworden, die in billigen Gipsabgüssen zu Tausenden von Exemplaren verkauft worden ist und allenthalben in Frankreich die kleinbürgerlichen Wohnungen

Abb. 78. Ernst L. Barrias. Das erste Begräbnis.

schmückt. Den größten äußerlichen Erfolg hatte er mit seiner „Tänzerin", indessen war dieser Erfolg nicht sowohl den künstlerischen Vorzügen der Statue als vielmehr dem Umstande zuzuschreiben, daß der Bildhauer eine stadtbekannte professionelle Schönheit zum Modell genommen und naturgetreu abgebildet hatte.

Antonin Mercié, der Schüler und Landsmann Falguières, hat sich in seinen bekanntesten Arbeiten von dem nach dem unglücklichen Kriege doppelt stark

erwachten Patriotismus seiner Landsleute inspirieren lassen, und obgleich sein großes Talent nicht angezweifelt werden kann, ist es doch mehr als wahrscheinlich, daß er die außerordentlichen Erfolge seiner Gruppen „Gloria victis“ und „Quand même“ zum guten Teil den in ihnen verkörperten patriotischen und wohl auch

Abb. 79. Ernst L. Barrias. Mozart.

revanchelustigen Gefühlen zu verdanken hat. Außer diesen beiden großen Denkmälern, die in Paris und Belfort Aufstellung gefunden haben, sind von den Arbeiten Merciés zu nennen: der hübsche David und das Grabmal „Souvenir“ im Luxembourg, die Statuen von Arago in Perpignan, Thiers in St. Germain, Wilhelm Tell in Lausanne und Viktor Massé in Lorient. Falguière und Mercié sind die bedeutendsten Mitglieder einer Gruppe von Bildhauern, die man nach der Heimat der meisten von ihnen „die Schule von Toulouse“ genannt hat. Wenn

diese Gruppe überhaupt ein bezeichnendes Merkmal hat, so mag es darin zu finden sein, daß die zu ihr gehörigen Künstler mehr Maler als Bildhauer sind. Ich meine damit, daß sie mehr auf malerische, denn auf plastische und monumentale Wirkung losgehen, in welcher Richtung sie denn auch wirklich sehr viel, wenn nicht das Höchste erreicht haben. Ein weiteres Merkmal wäre sodann die echt südfranzösische Oberflächlichkeit, die sich mit ihren schönen Gesten und tönenden Phrasen ausschließlich ans Auge wendet, während ihr Inhalt leer und nichtig ist. Zu dieser Gruppe gehören Leute wie Theophil Barrau, dessen Marmorillustration zu Flauberts Roman „Matho und Salammbo" von der Stadt Paris angekauft worden ist; Armand Bloch, der sich mit Vorliebe der Holzskulptur zugewandt hat; François Sicard, von dem sich ein Hochrelief der Hagar mit Ismael im Luxembourg befindet; Jean Carlus, der Schöpfer des Monumentes für die als Franctireurs im Jahre 1870 erschossenen drei Schullehrer zu Laon; der Elsässer Ringel d'Illzach, der in seinen Arbeiten der Farbe einen großen Raum gibt und mit seinen farbigen Wachsmasken oft trivial wirkt; Laurent Honoré Marqueste, der die von Idrac begonnene Reiterstatue Etienne Marcels neben dem Pariser Stadthause vollendet und eine alle Vorzüge und Mängel der Schule von Toulouse aufweisende Gruppe des Perseus mit der Medusa geschaffen hat; Jean Hugues, der Urheber mehrerer Gruppen pathetischen Inhaltes, darunter Ödipus mit seiner Tochter Antigone in dem Haine Kolonos; Theodor Rivière, der mit Marmor, Elfenbein, Bronze und edeln Metallen und Steinen zugleich zierliche, nur zu häufig als zuckersüße und banale Püppchen wirkende Figürchen bildet, deren zwei im Luxembourg zu sehen sind; Felix Desruelles, dessen schweinehütender verlorener Sohn eine überaus reizende Arbeit ist; Denys Puech, der jetzt zum beliebtesten aller offiziellen Bildhauer geworden ist und öffentliche Plätze und Gebäude mit glatten, oberflächlichen, innerlich leeren und äußerlich banalen Marmor-

Abb. 80. Jean Léon Gerôme. Ballspielerin.

puppen bevölkert; Ernest Dubois, dessen tüchtige Marmorgruppe „Le Pardon" im Luxembourg steht und von dem sich eine Marmorstatue Bossuets in der Kathedrale zu Meaux befindet; Raoul Larche, der in seinen Darstellungen kraftstrotzender Frauengestalten an Rubens erinnert; Jean Boucher, dessen am Abend auf der Steinbank sitzendes Liebespaar eine ganz vorzügliche Arbeit ist.

Abb. 81. Hippolyt Moulin. Ein Fund in Pompeji.

Ernst Louis Barrias, dessen seither auf dem nach dem Dichter genannten Platze in Paris aufgestelltes Denkmal für Viktor Hugo den Mittelpunkt der Skulptur auf der Weltausstellung von 1900 einnahm, wozu die Arbeit weniger durch ihren künstlerischen Wert als durch ihren massigen Umfang berechtigt war, hat einige ganz hervorragend schöne Arbeiten geschaffen, worunter die Marmorgruppe Adams und Evas, welche die Leiche des erschlagenen Sohnes zur Bestattung tragen, an erster Stelle lobende Erwähnung verdient; außerordentlich hübsch ist auch sein die Geige stimmender Mozart als Knabe, den Abbildungen in der ganzen Welt bekannt gemacht haben; gut ist auch seine Statue des Keramikers Bernard de Palissy, die vor der Porzellanfabrik zu Sèvres Aufstellung gefunden hat; sehr theatralisch mutet dagegen sein im Tuileriengarten untergebrachter Schwur des Spartakus an, und seine größte Arbeit, das schon erwähnte Denkmal für Viktor Hugo, ist der Beerdigung Abels in keiner Weise ebenbürtig. Jean Léon Gérôme, der bekannte akademische Maler, hat auch eine ganze Reihe Skulpturen geschaffen, in denen er wie in seiner Malerei gerne Anekdoten erzählt oder mit sinnlichen Reizungen operiert. Diesem letzteren Zwecke dient auch die leichte Färbung, wodurch er seinen weiblichen Figuren den rosigen Hauch lebendigen Fleisches gibt. Seinen großen Figuren „Tanagra" im Luxembourg, der erst 1902 ausgestellten nackten Ballspielerin, der Tänzerin und seinen zahlreichen kleineren Arbeiten haftet immer ein Stich ins Banale und Sinnliche an und mitunter streifen sie hart an die Wachsfiguren des Musée Grevin. Ernst Hiolle muß wegen der beiden korrekten Arbeiten

Abb. 82. Juste Becquet. Der heilige Sebastian.

im Luxembourg erwähnt werden: Arion auf Delphin und Narziß; außerdem hat er zahlreiche gute Büsten geschaffen. Jean Turcan ist der Urheber der vorzüglichen Gruppe des Blinden mit dem Lahmen auf dem Rücken im Luxembourg, die mit dem Ganymed desselben Künstlers zu den tüchtigsten Schöpfungen der modernen akademischen Skulptur gehört. Idracs beste Arbeiten sind eine mit der Schlange spielende Salammbo und ein Merkur mit dem Schlangenstab, ein Thema, worin er sich mit Chapu berührte; von Gabriel Jules Thomas sind die Statuen der Tragödie und der Komödie an der Großen Oper, der Schauspielerin Fräulein Mars im Französischen Theater und der Virgil im Luxembourg, alles löbliche, aber kühle und akademische Arbeiten; von Eugen Delaplanche eine seinerzeit viel bewunderte versilberte Statue der Musik, die nackte Figur der Aurora, die Jungfrau mit der Lilie und die sitzende Figur des Komponisten Auber in der Großen Oper; von Hippolyt Moulin die reizende Statue eines pompejanischen Jungen, der eben einen Fund gemacht hat und nun vor Freuden hüpft und jauchzt; von Oudiné die Statue der Königin Berta im Luxembourggarten und eine hübsche Marmorfigur der Psyche im Museum zu Perpignan; von Just Becquet, einem Schüler Rudes, eine vortreffliche Büste seines Meisters, ein an einem Baumstamme hängender toter hl. Sebastian und ein anmutiger Ismael im Luxembourg.

F. A. Bartholdi hat besonders für seine Vaterstadt Kolmar gearbeitet, wo sich ein sehr hübsches Brünnlein mit der Statue des Lazarus Schwendi, ein anmutiges Denkmal für Martin Schöngauer, die gleich den beiden genannten Arbeiten

geschickt im Geiste der mittelalterlichen Architektur, welche den Rahmen dazu hergibt, behandelte Hausgiebelfigur eines Küfers und zwei weniger gute Denkmäler für den General Rapp und den Admiral Bruat befinden. Am bekanntesten ist er durch die keineswegs zu seinen besten Arbeiten gehörige Kolossalstatue der Freiheit im Neuyorker Hafen, von der eine verkleinerte Kopie auf der Brücke von Grenelle zu Paris steht. Gut ist sein Löwe von Belfort, der in dieser Stadt und in Paris Aufstellung gefunden hat; als hohles Phrasenwerk muß dagegen sein Vercingetorix auf galoppierendem Pferde bezeichnet werden, und seine Gruppe von Washington und Lafayette ist eine recht kühle, verständige und banale Arbeit. Alfred Lanson ist der Urheber einer guten Bronzestatue Jasons im Museum zu Orleans und einer vom Staate angekauften Gruppe „Das eiserne Zeitalter"; Eugen Aizelin hat außer der Gruppe der Hagar mit Ismael im Luxembourg zahlreiche Statuen für Pariser Kirchen und für die Fassaden mehrerer Theater geschaffen; von Gustav Adolf Crauk ist das tüchtige Denkmal des Admirals Coligny vor dem Oratorium in der Rue de Rivoli, und außerdem hat er viele sehr gute Porträtbüsten und Statuen modelliert; auch Henri Frédéric Iselin ist besonders durch seine Porträtbüsten bekannt geworden und hat unter dem Kaiserreich wie unter der Republik zahllose bekannte Persönlichkeiten in Marmor und Bronze dargestellt; Carliers bekannteste Arbeit ist der von dem Oktopus angegriffene Taucher Gilliatt, eine Romanfigur Viktor Hugos, die im Luxembourg Platz gefunden hat; Jean Antoine Carlès hat außer vielen tüchtigen Büsten eine Statue Karls VII. für das Stadthaus von Compiègne und einige hübsche, akademisch korrekte Idealfiguren geschaffen.

Abb. 83. August Bartholdi. Die Freiheit.

Von den gegenwärtig sehr zahlreichen französischen Bildhauern, die sich wie

die meisten bisher genannten mehr durch technische Vorzüge als durch genialen Flug ihrer Kunst auszeichnen, seien noch erwähnt: Emil Chatrousse, der neben vielen offiziellen und wenig interessanten Statuen und Büsten einige sehr hübsche

Abb. 84. Emil Chatrousse. Lesendes Mädchen.

Figürchen geschaffen hat, darunter die anmutige Statuette einer jungen Pariserin und das nicht weniger reizende Figürchen des lesenden Mädchens im Luxembourg; Saint-Marceaux wurde dadurch bekannt, daß seine Statue des von den Deutschen füsilierten Pfarrers Miroy im Jahre 1872 aus politischen Gründen nicht im Salon aufgenommen wurde; im Luxembourg sind drei Arbeiten von ihm, der das Ge-

heimnis des Grabes bewachende Genius, dessen Motiv der Künstler bei den Fresken der sixtinischen Kapelle gefunden hat, das hübsche Figürchen eines Harlekins und ein anmutiger junger Dante; sein Grabmal für Felix Faure zeigt, wie die meisten anderen Arbeiten dieses Künstlers, neben technischer Tüchtigkeit ein Streben nach theatralischen und wenig künstlerischen Effekten; André Allar, der die Statuen von Jean Bulland und Jean Goujon für das Pariser Stadthaus und

Abb. 85. Etienne Leroux. Veilchenverkäuferin.

eine romantische Gruppe der sterbenden Alceste mit ihren Kindern geschaffen hat, Frédéric Etienne Leroux, Autor der anmutigen Veilchenverkäuferin im Luxembourg und einer in Compiègne aufgestellten Jeanne d'Arc; Peynot, der die jugendliche Leiche des für das Vaterland gestorbenen Knaben im Luxembourg und das die Republik verherrlichende Monument in Lyon modelliert hat; Felix Charpentier, Urheber zahlreicher anmutiger Frauenfiguren wie La Chanson, Illusion, Le Repos u. s. w.; Tony Noel, Autor der Statue des klagenden Orpheus und einer Marmorgruppe von Romeo und Julia; Raoul Verlet, dessen bekannteste Arbeit

Abb. 86.
Felix Charpentier. Illusion.

Abb. 87. Henri Peinte.
Orpheus den Cerberus einschläfernd.

ebenfalls ein klagender Orpheus ist; Henri Peinte, dessen Orpheus im Luxembourg, den Cerberus einschläfernd, sich durch hübsche und gefällige Bewegung auszeichnet; Jules Coutan, dessen beste Arbeiten eine Amorstatue und die Gruppe des Ödipus mit der Sphinx sind; Baptiste Baujault, der Schöpfer der anmutigen Figur des jungen Galliers mit dem Mispelzweige, die im Tuileriengarten Aufstellung gefunden hat, des Miroir, eines graziösen jungen Mädchens, das sich im Spiegel einer Quelle beschaut, und des in Saint Mairent aufgestellten konventionellen

Denkmals für den Obersten Denfert-Rochereau, den Verteidiger von Belfort im Kriege 1870/71; Leopold Morice, dessen Entwurf eines Denkmals für die Republik im Jahre 1884 dem Modelle Dalous vorgezogen und für die Place de la République ausgeführt wurde, ein bleibendes Zeugnis des Unverstandes offizieller Preisrichter; die Brüder Louis und Charles Rocher, von denen der Karl der Große zu Pferde, geführt von zwei fränkischen Kriegern, ist, der seit zwanzig Jahren provisorisch vor Notre Dame steht und seiner definitiven Aufstellung harrt; Jean Gautherin, der Urheber der ausgezeichneten sitzenden Figur Diderots am Boulevard St. Germain.

Abb. 88. August Bartholdi. Der Löwe von Belfort.

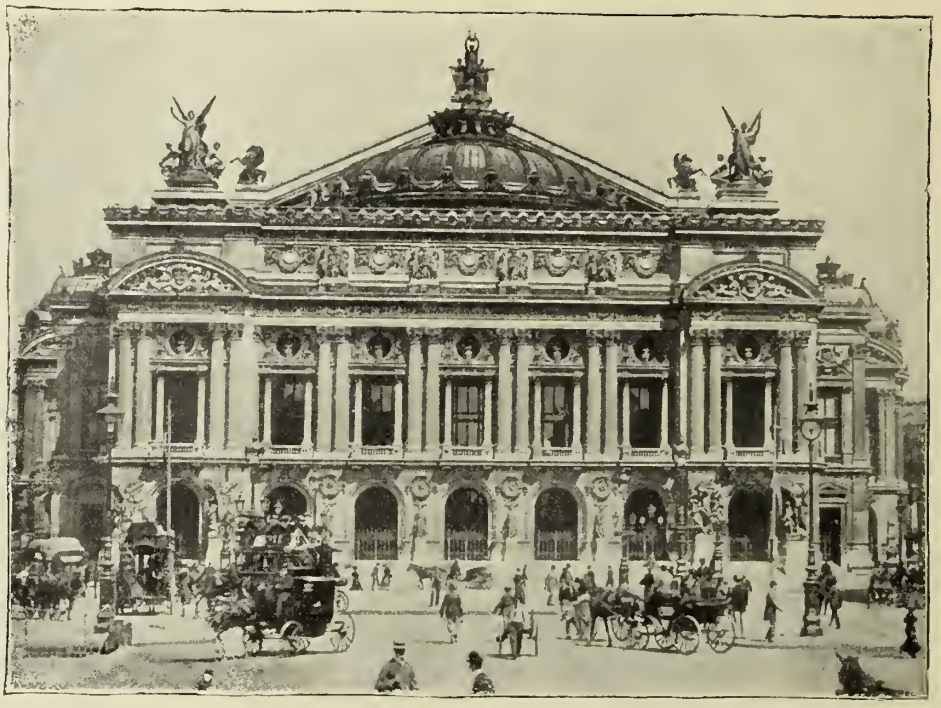

Abb. 89. Charles Garnier. Die Große Oper in Paris.

Die Architektur.

Die französische Architektur bietet im 19. Jahrhundert ein weit weniger erfreuliches Bild als die Schwesterkünste der Malerei und der Skulptur. Mehr als viertausend Architekten sind in dem vergangenen Jahrhundert in der Nationalen Kunstschule ausgebildet worden, und rund dreihundert hat man der Ehre und der Vorteile des Rompreises gewürdigt, aber in dieser ganzen, ungeheuer langen Liste findet sich kein Name, kein einziger, der mit Delacroix und Corot, mit Rude und Carpeaux auf die nämliche Staffel der Ruhmesleiter geschrieben werden könnte. Bei der Zusammenstellung der Maler und Bildhauer auf so beschränktem Raume, bei der Heerschau über die unermeßlichen Scharen französischer Künstler im 19. Jahrhundert, und angesichts der Notwendigkeit, auf so wenigen Seiten der Tätigkeit so vieler gerecht zu werden, war es dem Verfasser oft bange, in den trockenen Ton des Kataloges zu verfallen, eine Gefahr, die bei einem solchen Unternehmen weder zu umgehen noch zu überspringen ist. Er tröstete sich damit, daß es ihm unverwehrt war, bei den grünen Inseln, die dem unendlichen Meere entstiegen, etwas länger zu verweilen. Die Leute zweiter Größe mit kurzen Erwähnungen erledigend, gewann er den Raum, um mit mehr Liebe und mehr Gründlichkeit auf die Heroen der Kunst einzugehen. Rude, Barye, Carpeaux, Dalou, Barthołomé

Delacroix, Corot, Puvis de Chavannes sind gleichsam frische und blühende Oasen, in denen sich der Wanderer erholt, ermüdet von der gleichförmigen Wüste, die er durchwandern muß, wenn er alle namhaften französischen Künstler des 19. Jahrhunderts kennen lernen will.

In der Architektur fehlt es an diesen grünen Inseln und frischen Oasen, und wir bleiben hier vom Anfange bis zum Ende auf dem wenig interessanten Boden achtbarer Mittelmäßigkeit, die ihre mehr oder weniger zweifelhaften Erfolge fast

Abb. 90. Percier und Fontaine. Der kleine Triumphbogen.

ohne Ausnahme mehr der geschickten Anlehnung an gute Vorbilder als der eigenen Erfindungs- und Schaffenskraft verdankt. Von diesem Urteil muß man den einzigen Charles Garnier ausnehmen, denn die Große Oper hat wirklich den Stil ihrer Zeit und spiegelt in ihrer reichen und eleganten Pracht die Epoche des zweiten Kaiserreiches sehr gut wider. Von keinem anderen französischen Bauwerke des 19. Jahrhunderts läßt sich das gleiche sagen, und wenn man in dieser Zeit einen Architekten zu Fug und Recht loben will, muß das Lob seinem Verständnisse früherer Baustile und seiner geschickten Auswahl älterer Ideen und Werke gezollt werden.

Dies gilt in besonders hohem Maße von Percier und Fontaine, den Erbauern des kleinen Triumphbogens an der Place du Carrousel und der Sühne-

kapelle am Boulevard Haußmann. Diese beiden Architekten folgten in ihrer Kunst genau den nämlichen pseudorömischen Pfaden, die von dem Kunsttyrannen Louis David innegehalten wurden, und ihre bedeutendste Arbeit, der erwähnte kleine Triumphbogen, ist im Grunde eine nur sehr unwesentlich veränderte Kopie des Bogens für Septimius Severus in Rom. Alle anderen unter dem ersten Kaiserreich entstandenen Bauten tragen den gleichen Stempel des Nachempfundenen und Nachgeahmten, die Pseudotrajansäule auf dem Vendomeplatze von Lepère und Gondouin sowohl als der pseudo-korinthische Tempel der Madeleine von Vignon

Abb. 91. Percier und Fontaine. Die Sühnekapelle.

die von Poyet errichtete Säulenfassade des Palais Bourbon nicht minder als der von Brogniart begonnene und von Labarre zu Ende geführte Tempelbau der Börse. Als rühmliche Ausnahme muß der große Triumphbogen von Chalgrin herausgehoben werden, der in der wuchtigen Anordnung der Massen weit über seine römischen Vorbilder hinausgeht und, was Kraft und Macht anlangt, vielleicht das bedeutendste derartige Bauwerk aller Zeiten ist. Im übrigen aber ist in allen diesen, den Theaterrömern Davids durchaus würdigen Bauten schon das Grundübel zu verspüren, das den französischen Architekten, mit ganz wenigen Ausnahmen, im ganzen 19. Jahrhundert angehaftet hat: sie richten bei ihren Arbeiten fast ausschließlich ihr Augenmerk auf die äußere Gestaltung und begnügen sich mit der mehr oder

weniger imposanten und monumentalen Fassade, hinter der dann die Innenräume, um deren willen der Bau doch eigentlich da ist, als quantité négligeable eingeschachtelt werden, wie es eben geht. Ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür ist die Madeleine, und als ebenbürtiges Pendant mag neben ihr der Große Kunstpalast von der Weltausstellung des Jahres 1900 genannt werden.

In den Bauten, die nach dem ersten Kaiserreich auf französischem Boden entstanden sind, herrscht die römische und griechische Antike zwar nicht so streng vor wie bei den soeben genannten Bauwerken, aber deshalb ist doch von ursprüng-

Abb. 92. Brogniart und Labarre. Die Börse in Paris.

lichen und selbständigen Regungen ebensowenig zu verspüren. Immer wieder lehnten sich die Baumeister an berühmte Vorbilder an und suchten ihre Ideen bald in der Antike, bald in der Gotik, bei der Renaissance oder mit besonderer Vorliebe in der Zeit der drei Ludwige, deren Namen die Kunst ihrer Regierung bezeichnete.

Gerade in einer Zeit, wo alle anderen Künste in Frankreich prächtig aufblühten, wo Delacroix und Corot, Rude und Barye, Viktor Hugo und Balzac ihre Meisterwerke schufen, wo auch die französische Musik in Berlioz einen vor- und nachher nicht erreichten Gipfel berührte, beschränkten sich die Architekten auf das Flicken, Ausbessern, Kopieren und Nachahmen alter Bauwerke. Fleißig wurde in allen Stilen herumgesucht und Auslese gehalten, aber keinem einzigen Baumeister gelang ein origineller, selbständiger und unabhängiger Wurf. In dieser ganzen

Zeit, deren Nachwehen heute noch die französische Architektur bedrücken und kein freies Aufleben zulassen, gab es eigentlich keine Architekten, sondern nur Archäologen in Frankreich. So führten der Kölner Hittorf in St. Vincent de Paul, Lebas in Notre Dome de Lorette römische Basiliken auf, Dubans Nationale Kunstschule ist eine wenig interessante Umschreibung florentinischer Renaissance, Gau und Ballu suchten für Sainte Clotilde Rat bei der Gotik, Lacomée verharrte mit dem im Bürgerkriege von 1871 niedergebrannten, seither durch einen Bahnhof ersetzten Rechnungshofe bei der pseuderömischen Kunst Davids, Visconti ließ sich im Louvre, so gut es eben gehen wollte, von der französischen Renaissance inspirieren, Vau-

Abb. 93. Chalgrin. Arc de Triomphe. Paris.

dremer erbaute in Montrouge eine durch ihre schönen und reinen Verhältnisse ausgezeichnete romanische Kirche, Duc benutzte für seine strenge und würdige Fassade des Justizpalastes geschickt zusammengestellte Motive des dorischen Stiles und der Renaissance, Vaudoyer ging bei dem Baue der Kathedrale von Marseille auf byzantinische Vorbilder zurück. Maurische, romanische und byzantinische Einflüsse finden sich in dem Trocaderopalaste von Davioud und Bourdais zu Paris, während das nach dem Plane des Bildhauers Bartholdi von Espérandieu ausgeführte außerordentlich malerische Palais de Longchamps zu Marseille mit seinen hübschen Gartenanlagen und Wasserkünsten einem Baumeister Ludwigs XIV. Ehre gemacht hätte, und die imposante Kirche Sacré Coeur von Abadie auf die byzantinischen Vorbilder zu Périgueux zurückgeht.

Zur Zeit des Bürgerkönigreiches brachten die gelehrten Baukundigen Viollet-le-Duc und seine Schüler Böswillwald, Abadie und andere durch ihre archäologischen Studien und ihre überall auf französischem Boden an romanischen und gotischen Bauwerken ausgeführten Restaurationsarbeiten besonders die Gotik wieder an die Mode, für die Viktor Hugo und die anderen Romantiker die Begeisterung des Volkes zu erregen wußten. Vornehmlich unter dem Einflusse dieser Geschmacks-

Abb. 94. Lebas. Notre Dame de Lorette.

strömung begann allenthalben das Flicken und Ausbessern alter Kirchen, Rathäuser und Burgen, das bis auf den heutigen Tag eine Armee von Architekten und Arbeitern beschäftigt, und das man für das sicherste Anzeichen des Mangels an eigenem und selbständigem Schaffensdrange ansehen darf.

Es lohnt sich nicht, alle die französischen Architekten zu nennen, die in den letzten achtzig Jahren gothische Kirchen geflickt oder neu aufgebaut haben, die alte Rathäuser restauriert oder in neuen Bauten kopiert haben. Diese ganze

Abb. 95. Vaudoyer. Kathedrale in Marseille.

Abb. 96. Barthołomé und Espérandieu. Das Palais Longchamps in Marseille.

bienenfleißige Tätigkeit bedeutet für die Kunst fast vollkommenen Stillstand und ist gänzlich ohne Belang für die Kunstgeschichte und ihre Entwickelung.

Das einzige wirklich bemerkenswerte französische Bauwerk des 19. Jahrhunderts, die von Charles Garnier erbaute Große Oper, weist zwar denselben Eklektizismus auf, der allen Bauten dieser Zeit anhaftet, aber Garnier hat es doch wirklich verstanden, seinem Werke den Geist seiner Epoche einzuhauchen. In ihrer reichen Pracht vergoldeter Bronzen, bunter Steine, glänzender Malereien und Skulpturen, in dem quecksilbernen Auf und Ab, Hin und Her der Linien, dem nimmer rastenden

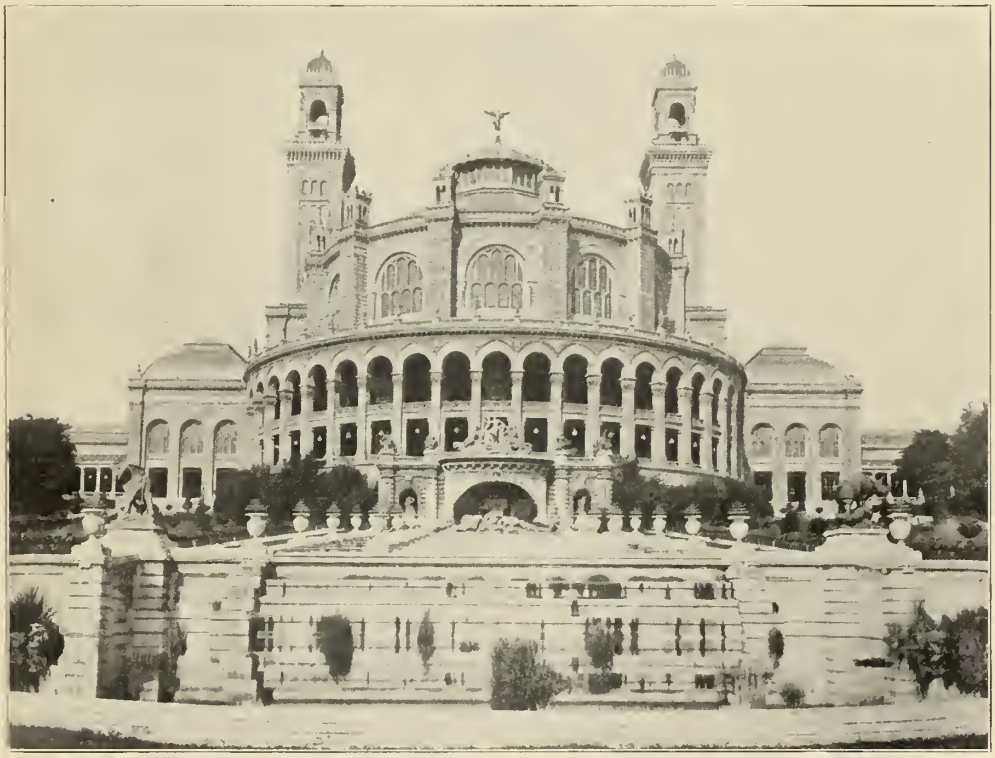

Abb. 97. Davioud und Bourdais. Der Trocadero in Paris.

Spiele der Formen und Farben spiegelt die Große Oper das Kaiserreich wider mit seinen prächtigen Festen, mit seinem geistreichelnden, schlüpfrigen, blendenden Witze, mit seinem tollen Durcheinander von ausgelassener Lebenslust, lauter Prachtentfaltung und tändelnder Eleganz. Dazu kommt ein durchaus logischer Aufriß, organischer Zusammenhang der äußeren Fassaden mit den Innenräumen, klare, anständige und übersichtliche Anordnung der Massen, reiche Erfindungskraft in den Einzelheiten — kurz man kann bei der Großen Oper wohl von Genie sprechen, und Garnier steht ebenbürtig neben den großen Bildhauern und Malern seiner Zeit.

Leider hat das neue Material, das seit fünfzig Jahren den Architekten zur Verfügung steht und das schließlich zu einer Neugestaltung unserer Bauformen führen muß, bisher keine bedeutungsvollen Resultate gezeitigt. Wenn einmal ein

Baumeister frisch zum Eisen griff und diesem neuen Material die Hauptrolle als Träger anwies, wie es Viktor Baltard in der Kirche St. Augustin, Henri Labrouste in den Lesesälen der Nationalbibliothek und der Bibliothèque Ste. Geneviève getan haben, so hütete er sich doch ängstlich, diesen Hauptfaktor der Konstruktion auch

Abb. 98. Abadie. Sacré Coeur auf dem Montmartre.

äußerlich zur Geltung zu bringen und, wie es die Logik der Baukunst erfordert, durch die Fassade anzudeuten, was hinter ihr liegt. Dieser nämliche Mangel, bis zur äußersten Spitze getrieben, haftet dem schon erwähnten Kunstpalast von 1900 an, wo der Architekt hinter einer klassischen Fassade, die gar nichts zu tragen hat, einen luftigen Käfig aus Glas und Eisen aufgestellt hat. Besser fand sich Baltard mit den Markthallen ab, die frank und frei ihre eisernen Knochen und Muskeln unter der Haut merken lassen und unter keiner falschen Fassadenflagge segeln. Die

besten Bauten dieser Art aber sind in Frankreich bisher auf der Weltausstellung des Jahres 1889 erschienen, wo man sich angesichts der von dem Architekten Formigé aus Eisen, Glas und glasierten Backsteinen aufgeführten, außerordentlich hübschen und zweckentsprechenden Paläste auf dem Marsfelde der Hoffnung hingeben mochte, damit sei ein neuer, den Anforderungen unserer Zeit nachkommender

Abb. 99. Baltard. St. Augustin.

Baustil ins Leben gerufen worden. Das große Kaufhaus des Printemps, das von dem Architekten Paul Sédille zur gleichen Zeit errichtet wurde, und das in seiner klaren Anordnung und in der offenen und logischen Durchführung der Eisenkonstruktion allen Anforderungen entsprach, erhöhte diese Hoffnungen, die jedoch seither mehr Enttäuschungen als Ermutigung erfahren haben. Die schönen neuen Pariser Bahnhöfe der Linien nach Lyon und Orléans begnügen sich wieder damit, die übrigens musterhaft durchgeführte Eisenkonstruktion hinter mächtigen Stein-

fassaden zu verstecken, und ebenso verbergen imposante Renaissancemauern die auf eisernen Trägern ruhenden Lichthöfe der neuen Museen in Amiens und Rouen. Die größte Enttäuschung brachte in dieser Beziehung die Weltausstellung des Jahres 1900, die in der Architektur den Triumph des unechten Materials, der Vorspiegelung falscher Tatsachen und der irreführenden Etikette bedeutete. Außer in dem großen Portale von Binet und in den beiden Treibhäusern von Gantier hatte man bei allen Ausstellungsbauten das eiserne Gerippe sorfältig unter einer Schale aus buntem Stuck versteckt, der alle möglichen Steinarten nachahmte und die Konstruktion völlig verbarg. Trotz dieses unerfreulichen Resultates der Architektur auf der letzten Weltausstellung und trotz der versteinernden Vorschriften und Lehren der Nationalen Kunstschule, die von neuen Formen nichts wissen will und nur widerstrebend das neue Material zuläßt, darf man hoffen, daß diese akademische Fassadenkunst in absehbarer Zeit verschwinden wird. Die Versuche mit eisernen Gerüsten, bunten Backsteinen und Fayenceornamenten werden in Paris und anderen französischen Städten immer zahlreicher, und allem Anscheine nach liegt hier der Weg zu einer dem modernen Leben entsprechenden, unseren heutigen Anschauungen und Bedürfnissen angepaßten und, last not least, das Baumaterial zur vollen Geltung und zur klaren Aussprache bringenden Entwickelung der französischen Baukunst. Die schon in Garniers Opernbau zu glänzender Aussprache gelangte Polychromie der Architektur, die bis zur Neuzeit allen Stilen eigentümlich war und erst durch die nicht verstandene Antike der Renaissancekünstler verpönt und verlassen wurde, scheint in Verbindung mit der Eisenkonstruktion diesen neuen Stil, den wir für das 20. Jahrhundert erwarten dürfen, kennzeichnen und bestimmen zu sollen.

Abb. 100. Labrouste. Der Lesesaal der Nationalbibliothek.

Register.

Seite

Abadie, Paul 100
Adam, Lambert Sigisbert 2
Aizelin, Eugen 91
Allar, André Joseph 93
Anguier, François 1
— Michel 1
Aubé, Jean Paul 56, 65

Baffier, Jean 62, 67
Ballu, Albert 100
Baltard, Viktor 104
Barrau, Theophil 88
Barrias, Ernst Louis 86, 89
Bartholdi, Friedr. Aug. 90, 100
Barthołomé, Albert . . 43, 52—55, 63—65
Barye, Ant. Louis . . . . . 18—25
Banjault, Baptiſt 94
Becquet, Juſt 90
Binet, Rene 106
Bloch, Armand 88
Bloche, Roger 58, 59, 66
Boſio, Fr. Joſ. 5
Böswillwald, Emil 101
Bouchardon, Edmé 2
Boucher, Alfred 65
— Jean 89
Bourdais, Jules Déſiré 100

Caffieri, Jean Jacques 2
Cain, Auguſt 75
Carabin, Fr. Rupert . . . . 64—68, 71
Carlès, J. A. 91
Carlier, E. N. J. 91
Carlus, Jean 88
Carpeaux, J. B. . . . . 30—38
Carrier-Belleuſe, Alb. Ernſt 41
Carriès, Jean 67
Cartellier, Pierre 5
Cavelier, Pierre Jules 41
Chaplain, J. G. 68, 73
Chapu, Henri 79, 80, 83
Charpentier, Alexander 66
— Felix 93

Seite

Chatrouſſe, Emil 92
Chaudet, Ant. Denis 4
Chéret, Jules 75
Chriſtophe, Ernſt 39, 40
Cleſinger, J. B. Aug. 41
Clodion, Claude Michel 2, 3
Colombe, Michel 1
Cortot, Jean Pierre 5
Couſtou, Guillaume 1
— Nikolaus 1
Coutan, Jules Felix 94
Coyſevox, Charles Ant. 1
Crauk, Guſt. Ad. 91

Dalou, Jules . . . . . 43—56
Dampt, Jean Auguſt 63, 70
Dantan, Ant. Laurent 29
— Jean Pierre 29
David von Angers, Pierre Jean . 15—18
Daviond, G. J. A. 100
Degeorge, Charles 73
Dejean, Louis 71
Delaplanche, Eugen 90
Deloye, Guſtav 74
Desboeufs, Ant. 28
Desbois, Jules 70
Desruelles, Felix 85, 88
Doré, Guſtav 42
Doublemard, Amédée 42
Dubois, Ernſt 89
— Paul 76, 77, 78, 82
Duc, Joſeph Louis 79, 100
Dumont, Auguſtin Alexander 25
Dupaty, L. C. H. M. 5
Dupuis, Daniel 69, 74
Duret, Francisque Joſ. 26, 27

Etex, Antoine 28

Falguière, Alex. 83, 85
Feucheres, Jean Jaques 28
Foyatier, Denis 27
Frémiet, Emmanuel . . 37, 71, 74, 78

	Seite
Gardet, Georg	74, 75, 80
Garnier, Charles	97, 103
Gau, Franz Christian	100
Gautherin, Jean	95
Gechter, J. F. Th.	28
Gérôme, Jean Léon	88, 89
Giraud, F. G.	5
Goujon, Jean	1
Guillaume, Eugen	81, 84
Hiolle, Ernst Eugen	89
Hittorff, Jak. Ignaz	100
Houdon, Jean Ant.	2, 3
Hugues, Jean Baptiste	88
Husson, J. Honoré	28
Jacquemart, Alfr. H. M.	77
Jacquot, Georg	28
Jaley, Jean L. U.	29
Idrac, J. A. M.	90
Injalbert, Jean Ant.	57, 65
Jouffroy, François	37, 38
Iselin, Henri Fréd.	91
Klagmann, J. B. Jules	28
Labrouste, F. M. T.	104
Lanson, Alfred	91
Larche, Raoul	89
Lebas, Louis Hipp.	100
Lefèbvre, Hippolyt	61, 66
Lefèvre, Camille	60, 66
Lemaire, Philipp	25
Lemot, François Fréd.	5
Lequesne, Eug. Louis	38, 39
Leroux, Fréd. Etienne	93
Maillet, Jean Leonard	39
Maindron, Etienne Hippolyt	27
Marcellin, Esprit	39
Marochetti, Charles	26
Marqueste, Laurent Honoré	88
Mène, Pierre Jules	70, 77
Mercié, Antonin	84, 86
Millet, Aimé	39
Moine, Antoine	28
Morice, Leopold	95
Moulin, Hippolyt	90
Noel, Tony	93
Ottin, Aug. Louis Marie	39
Oudiné, Eug. André	73, 90
Pajou, Augustin	2, 3
Patey, Henry Aug. Jules	75
Peinte, Henri	94
Perraud, J. Jos.	39
Peter, Viktor	67, 79, 81
Peynot, Emil Edmund	93
Pilon, Germain	1
Ponscarme, Franz Jos. Hubert	73
Pradier, James	14
Préault, Ant. Aug.	15
Puech, Denys	88
Puget, Pierre	1
Ramus, Jos. Marius	27
Riché, Louis	81
Ringel d'Illzach, Jean	88
Rivière, Theodor	88
Roche, Pierre	70
Rodin, August	43, 49—51, 56—63
Roty, Oskar	75
Rude, François	6—13
Saint-Marceaux, C. R. de Paul de	92
Sédille, Paul	105
Seurre, C. M. Emil	27
— Gabriel Bernard	27
Sicard, François	88
Simart, Pierre Charles	28
Thomas, Gabriel Jules	90
Triqueti, Henri	15
Turcan, Jean	90
Valton, Charles	81
Vaudoyer, A. L.	100
Vaudremer, J. A. E.	100
Verlet, Raoul	93
Viollet-le-Duc	101
Wittmann, Ernst	71

SB B86 35

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01359 7402